ARTA73
ARTA XX
NR. 9/1973

ARTA 9/73

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Radu Ciuceanu, Nicolae Săndulescu, Ion Ivan, Atanasie Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Ciuceanu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare lei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România.

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
REPERE ÎN GRAFICĂ	9	Desenul, gravura	
	10	Desenul	Anca Arghir
	17	File dintr-un dosar al graficii românești	
	25	Gravura	I. Mereuță
ARHIVA BRÂNCUȘI	30	Danaida	Barbu Brezianu
MUZEE ALE LUMII	33	Muzeul Wilhelm Lehmbruck din Duisburg	Siegfried Salzmann
	36	Bacău-Brăila-Galați	Olga Bușneag
	38	Cenaclul U.A.P.—Buzău	Horia Horșia
	40	Considerații psiho-sociale asupra unei experiențe vizuale	Cătălin Mamali

COPERTE	I	Danaida (fotografiată de autor, arhiva Muzeului Național de Artă Modernă, Paris)	C. Brâncuși
	IV	Danaida (pe soclul actual)	C. Brâncuși

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
RÉPÈRES	9	Le dessin, la gravure	
	10	Le dessin	Anca Arghir
	17	Pages d'un dossier de dessin et de gravure	
	25	La gravure	I. Mereuță
L'ARCHIVE BRANCUSI	30	La Danaïde	Barbu Brezianu
MUSÉES DU MONDE	33	Le musée Wilhelm Lehmbruck de Duisburg	Siegfried Salzmann
	36	Bacău-Brăila-Galați	Olga Bușneag
	38	Le cénacle de l'U.A.P.—Buzău	Horia Horșia
	40	Considérations psicho-sociales sur une expérience visuelle	Cătălin Mamali

COUVERTURES	I	La Danaïde (photographiée par l'auteur, l'archive du Musée National d'Art Moderne, Paris)	C. Brancusi
	IV	La Danaïde (sur le socle actuel)	C. Brancusi

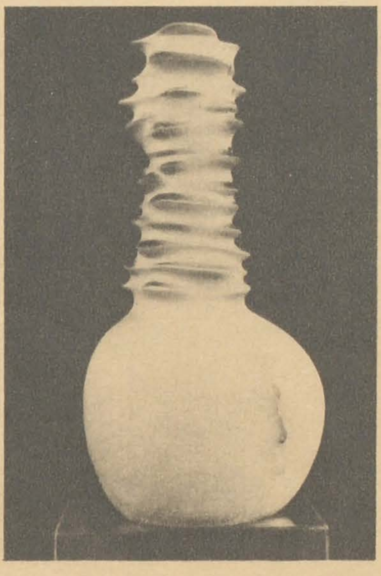
СООБЩЕНИЯ	1	Международные соревнования. Циферблат. Панно.	
РЕПЕРЫ В ГРАФИКЕ	9	Рисунок, гравюра	
	10	Рисунок	Анка Аргир
	17	Страницы румынской графики	
	25	Гравюра	И. Мереуцэ
АРХИВ БРЫНКУША	30	Данаида	Барбу Брезяну
МИРОВЫЕ МУЗЕИ	33	Музей им. Вильгельма Лембрюка в Дюисбурге	Зигфрид Зальцман
	36	Бакэу-Брэила-Галац	Ольга Бушняг
	38	Кружок Союза художников в Бузэу	Хория Хоршия
	40	Социально-психологические соображения в связи с одним зрительным опытом	Кэтэлин Мамали

ОБЛОЖКИ:	I	Данаида (фотоснимок автора. Архив Национального Музея Современного Исскуства в Париже)	К. Брынкуш
	IV	Данаида (сегодняшний соколь)	К. Брынкуш

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

MILANO

La 20 septembrie 1973 a avut loc la *Pallazzo dell'Arte al Parco* din Milano festivitatea de inaugurare a *Trienalei internaționale a artelor decorative și industriale moderne și a arhitecturii moderne* ediția a XV-a *(Quindicesima Trienale di Milano)*, organizată sub semnul semicentenarului manifestării (prima ediție a trienalei a avut loc în 1923 la Monza).
Ideea fundamentală a actualei ediții, aceea a contribuției artelor decorative la umanizarea mediului de viață al civilizației contemporane, prin lucrări de inspirație modernă și de efectivă originalitate, este concretizată în expozițiile diferitelor secțiuni naționale și în cea a secțiunii italiene. Jubileul a prilejuit și organizarea unei retrospective cu o selecție de lucrări prezentate de diferitele țări participante la cele 14 ediții anterioare. Artele decorative românești sînt reprezentate, deopotrivă, la retrospectiva jubiliară și, prin expoziția secțiunii naționale, la actuala confruntare internațională.
La retrospectiva jubiliară sînt expuse două sculpturi de Mac Constantinescu (*Compoziție* — lemn și *Eva* — piatră), opt marame din borangic create de arh. Florica Vasilescu, o cuvertură de Nora Steriadi, executată în tehnică mixtă, o tapiserie de Theodora Moisescu Stendl (*Compoziție* — tehnică mixtă) și o tapiserie de Pavel



Codiță (*Compoziție* — lînă). Lucrările aparțin colecțiilor *Muzeului de artă al Republicii*, *Muzeului de artă modernă și contemporană* din Galați precum și patrimoniului *Consiliului Culturii și Educației Socialiste*. Expoziția secțiunii române cuprinde un ansamblu de lucrări ceramice, sculpturale, tapiserii. Expun Lazăr Florian Alexie (două *Compoziții* — calcar), Costel Badea (*Icar*, *Angrenaj*, *Corp selenar*, *Pasăre*, *Eroica*, *Obiect decorativ*, *Verticale* — majolică pietrificată), Flaviu Dragomir (*Rigoare*, *Formă concentrică* — porțelan), Șerban Gabrea (*Compoziție I* și *II* — tapiserie haute-lisse), Dragoș Gănescu (*Vas decorativ* — majolică pietrificată), Ana Lupaș (*Mașină zburătoare I*, *Mașină zburătoare II*, *Covor zburător*, *Obiecte* — obiecte textile în tehnici mixte), Ana Lupaș și Mircea Spătaru (nouă obiecte din fibre textile, lemn, blană, în tehnici mixte din seria *Joc de-a Prometeii*), Patriciu Mateescu (*Sferă modulată I*, *II* și *III* — majolică pietrificată), Ariana Nicodim (două tapiserii haute-lisse, *Compoziție I* și *II*), Dumitru Rădulescu (*Formă decorativă* — majolică pietrificată).
(În ilustrație — lucrări de Costel Badea și Ana Lupaș.)

BERLIN

Revista *Bildende Kunst* din R.D.G. (caietul nr. 6/1973) publică, sub semnătura criticului de artă Jutta Hammer, un amplu studiu despre creația maestrului Corneliu Baba (« *Imaginea omului la Corneliu Baba* »). « Omul, chipul omului constituie — constată autoarea — o temă inepuizabilă pentru pictorul ce construiește prin mijloace portre-

tistice compoziții în care trăsăturile de caracter și tipurile de relații fundamentale dintre oameni sînt admirabil redate ». Subliniind « excepționalul său talent de portretist », Jutta Hammer prezintă o serie de lucrări, cu o justificată insistență asupra portretelor de țărani (într-un context mai amplu, cu referiri la Luchian, Tonitza, Ressu, Iser, Șirato ș.a.), le analizează sub raportul individual-general, descifrează în ansamblul imaginilor « eternul și demnitatea omului » și descoperă o anume « expresie înrudită » a portretelor care pare a le imprima « aproape trăsături de autoportret ». Datorită acestor profunde meditații filosofice asupra vieții care sînt portretele sale, « Baba rămîne — conchide autoarea articolului — unul dintre cei mai de seamă portretiști ai plasticii românești din secolul al XX-lea ».

MOSCOVA

Creația artistică a pictorului Brăduț Covaliu face obiectul unui articol apărut sub semnătura publicistului I. Melikson, la rubrica *Arta contemporană de peste hotare*, în revista moscovită *Iskusstvo* (nr. 8/1973). Sînt urmărite și punctate momentele semnificative ale evoluției artei lui Covaliu

(începînd din anii de studii, în raport cu valorile constituite ale școlii românești de pictură — Grigorescu, Andreescu, Pallady, Petrașcu — și în contextul mișcării artei contemporane românești), sînt prezentate genurile picturale abordate și locul lor în opera pictorului (peisajul, portretul, natura moartă, scenele de grup), tematica propriu-zisă și modalitățile de realizare plastică, paleta.
« Artistul — afirmă I. Melikson — șlefuiește laconismul desenului comunicîndu-i lirism și tensiune emoțională, caracteristice covoarelor și picturilor murale » și este de părere că « arabescul complex al liniilor frînte și al altor motive geometrice îi sugerează lui Covaliu folosirea componentelor constructivismului pe care artistul le interpretează conform universului său emoțional ». În încheiere, autorul se referă la eficiența socială a operei lui Brăduț Covaliu afirmînd: « Creația artistului își aduce contribuția la formarea conștiinței noi a oamenilor și îmbogățește valorile materiale și spirituale ale lumii socialiste ».

ROMA

Accademia di Romania a prezentat recent publicului italian o expoziție a pictorului Mihai Bandac (40 lucrări — pictură în ulei și desene). Salutată la vernisaj cu deosebită căldură de către cunoscutul critic și istoric de artă Giulio Carlo Argan (care afirmă că pictura lui Bandac, ce « conține în ea și conservă elemente ale încrederii în oameni, în realitate, în istorie . . ., se situează la un nivel intelectual foarte elevat », într-o perioadă cînd arta românească în general se arată a fi « un fenomen de apro-

fundare a unor motive și teme ale culturii europene, avînd totuși o caracteristică deosebită, și anume aceea că păstrează în expresia plastică sentimentul unui spațiu, al unei lumini ce sînt proprii țării »), și de criticul Luciano Marziano (care-și mărturisea, în contextul cultural în care se așază arta lui Bandac, cu înaintași ca Pallady și Ciucurencu, « admirația pentru acest artist din mîinile căruia actul picturii irumpe cu maturitate »). Primită cu interes din partea publicului și a specialiștilor, expoziția a fost competent și elogios comentată într-o serie de cronici semnate de Sandra Orienti, Gilda Falconi, Biagioni Gazzoli și publicate în *Il Popolo* (« O viziune care încearcă să preamărească efectul emoțional constituie substanța tematică a picturii lui Mihai Bandac »), *Momento-sera* (« Bandac mărturisește privitorului pînzelor sale că el știe să strîngă infinita, subtila gamă de raporturi muzicale, lirice, cromatice, a peisajului românesc și a poporului, cu un respect constant pentru tradiția artistică a țării sale care își trăiește... în orice timp propria tinerețe eternă de completă modernitate »), *L'osservatore romano* (« tablourile sale sînt opere de o vrajă cromatică unică »).

VARȘOVIA

Sub semnătura lui Zbigniew Makarewicz, revista poloneză *Project* publică, în nr. 4/1973, o prezentare (bogat ilustrată cu reproduceri după lucrările *Obiect experimental*, *Compoziție ajurată*, *Mijloc de orientare în spațiu*, *Covor zburător*, *Pod*, *Purgatoriul*) a artistei clujene Ana Lupaș, articol prilejuit de expoziția personală deschisă anul acesta la Varșovia (*Galeria Modernă « Ruch »*) și socotită de presă un eveniment al vieții plastice din capitala Poloniei. Analizîndu-i cu interes și pertinență opera, autorul precizează că « Ana Lupaș e preocupată îndeosebi de spațiul pe care-l formează ca operă de artă și de cîmpul evenimentelor psihologice ce umple acest spațiu de structură variabilă și transformînd prin suplețea lui omul care îl privește ». La capătul procesului de creație rezultă « o serie de lucruri greu de definit, care n-au nimic comun cu aspectul tradițional al țesăturii, cu utilitarismul manufacturii artizanale sau cu ornamentul conceput ca scop, — dimpotrivă, multe elemente se leagă principiului ritului și jocului ». Artista este interesată, constată Zbigniew Makarewicz, de « antropologie, teoria semnului, limba ca sistem de comunicare și de simbolica formelor, de psihologia percepției și de asemenea de arta primitivă și arta copilului, în fine, de zona largă a mitologiei care domnește asupra vieții noastre ». Modernitatea și actualitatea demersului său artistic sînt accentuate de faptul că artista este preocupată de « problema deplinei percepții polisenzoriale, de către spectator, a operei ».

MEMPHIS

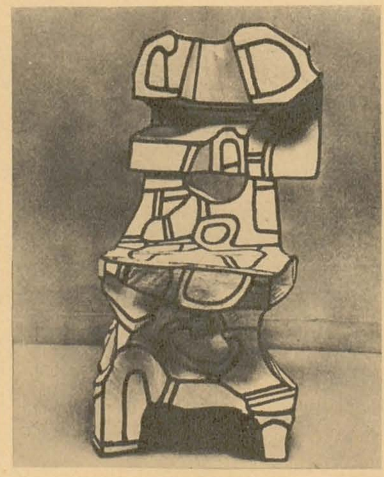
În cursul lunii mai, la *Williams E. Oates Gallery* din Memphis (S.U.A.) a fost prezentată o expoziție cu 14 picturi de Gheorghe Ionescu. Este pentru a doua oară cînd această galerie prezintă publicului american opera pictorului român.

ERATĂ. În numărul 8 al revistei « Arta » la pag. 10, rîndul 2 de jos, în loc de HÉGER se va citi LÉGER.

CORESPONDENȚĂ

JEAN DUBUFFET ȘI « ARTA MINIMALĂ »

Probabil că pentru conștiința publică Jean Dubuffet, personajul bizar și controversat, ecoul contemporan și organizat al spiritului dadaist, rămîne fondatorul « Companiei Artei brute ». Există chiar și un « clișeu » Dubuffet, o imagine-mit rezultată din alăturarea elementelor meta-limbajului său derutant organizat în jurul cîtorva sigle cu ajutorul cărora artistul re-face o realitate aparent străină noțiunii de « artă », în orice caz anticalofilă. Ni se propune astfel un alt mod de a concepe arta, după el adevărata artă, cea care se află totdeauna « acolo unde nu te aștepți » și « nu-i place să fie recunoscută ori chemată pe adevăratul său nume ».



Materiale ignobile, perisabile — polistiren, poliester, vinil și acrilic, produsele derizorii ale unei industrii născute din imperativele societății de consum și ale economiei — sînt utilizate în picturi și obiecte tridimensionale insolite. Desacralizarea obiectului de artă — *practicabile*, *simulacre*, *picturi-monument*, cum le denumește însuși autorul — se produce doar la nivelul materialului fizic utilizat, căci procedeele artistice atestă o acuratețe vecină cu fetișismul ce se transmite modului în care este prelucrat materialul sintetic, dar și în felul în care este parcelată suprafața după arhipelaguri cromatice savant compuse. Autorul însuși recunoaște că *Bîlciul mirajelor*, adică lucrările realizate în perioada 1964—1973 și grupate în ciclul « l'Hourloupe » este rezultatul unei « matematici a iraționalului ». Asociația termenilor, paradoxală în forma enunțului, atestă prin realitatea celor peste 120 de lucrări expuse la Artel Galerie din Geneva o pregătire minuțioasă a « efectului » estetic. Mai mult chiar: o atitudine creatoare străină cabotinajului, pentru că piesele bidimensionale, dar mai ales cele în volum, par rezultatul unor halucinații ordonate apoi cu o rigoare subliniată vizibil de austeritatea coloritului — roșu, alb, albastru, foarte rar galben — și de claritatea planurilor calculat deplasate și articulate cursiv. Procedeul tehnic în sine reclamă simplitatea care echilibrează prolixitatea topografiilor grafice: tăiate inițial în polistiren expandat și colorate cu culori de acrilic și vinil, « simulacrele » și « practicabilele » sînt transferate pe un negativ din ipsos, atent turnat, pentru ca în ultima fază acest « negativ » să servească drept matrice pentru un « pozitiv » din poliester care preia și cromatica, mult estompată. Rezultă un amestec de procedee picturale și sculpturale artizanale și de indiferență mecanică prin care actul creației se vrea detașat de esența sa afectivă.

Și totuși ansamblul trăiește doar prin calitatea sa expresivă. Umorul se interferează cu angoasa, gratuitul cu semnificativul, figurativul cu informalul. De aceea lumea funambulescă, imposibilă și totuși verosimilă, plină de candoare și vag feroce din ciclul « Coucoubazar » constituie o modalitate de a interpreta și reprezenta realitatea. O realitate vizibil deturnată de la forma sa obiectivă, cu elementele articulate după structuri cvasigeologice și macrocelulare, dar o realitate mereu umană. **VIRGIL MOCANU**

CADRAN

ADUNAREA GENERALĂ A.I.C.A. 1973

Sub înaltul patronaj al președintelui Iosif Broz Tito, a 25-a adunare generală a Asociației internaționale a criticilor de artă a avut loc între 1 și 8 iunie în Iugoslavia, succesiv în orașele Zagreb, Ljubljana, Belgrad și Dubrovnic. Adunarea a rezolvat chestiuni curente, de statut și elecție, stabilind în același timp data, locul și temele viitoarelor întruniri ale A.I.C.A.: astfel, a 26-a adunare generală se va ține între 2 și 9 septembrie 1974 la Dresda, avînd ca temă « Artele plastice în mișcările sociale ale epocii noastre »; un colocviu, « Arta și comerțul de artă », va fi organizat de secțiunea A.I.C.A. a R. F. Germania, iar al II-lea Congres A.I.C.A. va fi organizat în Polonia, în 1975, consacrat temei « Societatea contemporană și arta ».

La discuții au participat, printre alții, Abraham Moles, care a vorbit despre « rațional și irațional în căutările vizuale de astăzi », G. C. Argan despre arta grafică în societățile moderne, O. Bihalji-Merin despre regresiune, descompunere și sinteză în societățile și în arta de astăzi, Celebonovic — despre pompierism ca formă de kitsch. Alte discuții au avut drept centru o temă unică: « designul ca mijloc de schimbare a societății ».

În timpul adunării, secțiunea iugoslavă A.I.C.A. a organizat expoziții de amploare care reflectă preocupări ale artiștilor contemporani sîrbi: expoziția de sculptură Dzamonja, bienala de artă grafică de la Ljubljana, « Peisajul ca preocupare tematică », « Documente asupra tendințelor postobiective la artiștii iugoslavi 1968—1973 », retrospectiva Velickovic etc. ■

MUZEE, EXPOZIȚII

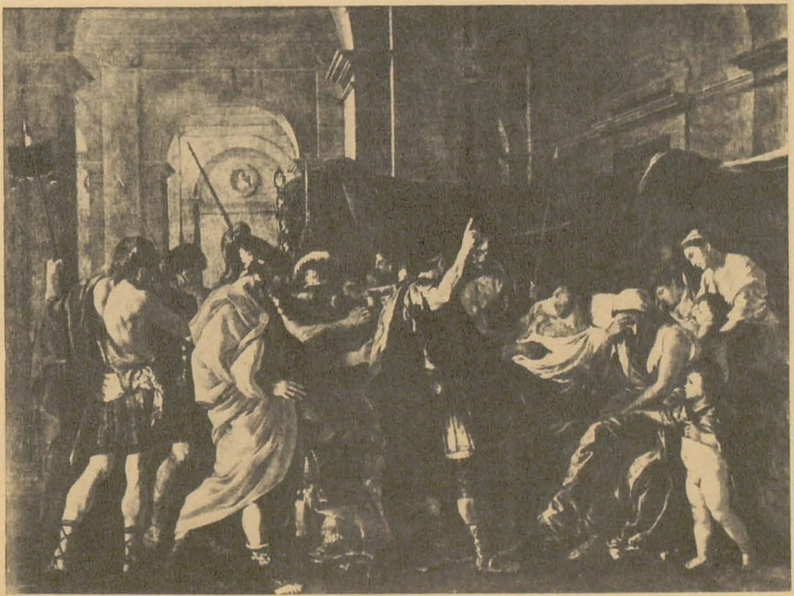
La *Musée des Arts Décoratifs* din Paris a fost prezentată expoziția *Afișul englez: Anii '90*. Biblioteca uniunii centrale a artelor decorative posedînd în jur de 200 afișe de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, organizatorii au consultat aceste fonduri, distingînd cinci grupe: afișe care pun în valoare circuitele de producție, cele care arată standardizarea formatului, formalizarea plastică și grafică, argumentarea publicitară și, în sfîrșit, funcția ideologică. ■

Între 13 iulie și 30 septembrie, *Fundația Maeght* a prezentat expoziția *André Malraux* — eveniment considerat capital în viața artistică franceză. La întîlnirea dintre « muzeul imaginar » niciodată realizat, și poate niciodată realizabil, și modificarea artei de către muzeal, expoziția — complex artistic tematic — repune în circuitul inteligenței critice personalitatea lui André Malraux. Concepută ca dialog între document și opera de artă, expoziția însoțește traseul spiritual al scriitorului de la

primele opțiuni literare pînă la recentele *Antimemorii*, parcurgînd continente și epoci. Sălile 1, 2 sînt consacrate artei contemporane, urmărind ideea scriitorului — după care orice operă de artă obligă la o reevaluare a artei vechi. « Cézanne întîlnește în arta modernă pe marii Venețieni, ca și statuile sumeriene ». Tot în aceste săli, alături de opere de Balthus, Fautrier, Dubuffet, Léger, se pot vedea marile proiecte girate de Malraux: plafonul Operei pictat de Marc Chagall și proiectul lui André Masson pentru Odéon. Sălile următoare sînt consacrate artei unor epoci — care au resuscitat istoria și arheologia modernă — metamorfozate de către muzee în « patrimoniu cultural al umanității, redescoperit de timpurile noastre »: artă celtiberică, sumeriană, creștină, precolumbiană. Expoziția urmează firesc și itinerariile geografice parcurse de Malraux: India, China, Pakistan — prezentînd capodopere ale artelor acestor țări, iubite, colecționate, descrise de scriitor. În timpul expoziției, publicul poate urmări de asemenea filme privind activitatea lui Malraux: « Speranța », film regizat de scriitor, « Guernica », film de Alain Resnais, o monografie cinematografică « Malraux » semnată de Leonard Keigel și « Introducere în muzeul imaginar » de Clovis Prevost. ■

Memorabila retrospectivă Poussin de la *Louvre*, de acum 13 ani, organizată sub autoritatea lui Anthony Blunt și Charles Sterling, dacă nu a fost evenimentul care să declanșeze interesul contemporaneității pentru clasicismul francez și în general pentru neoclasicismul european, a alimentat cel puțin acest crescînd interes prin prezentarea spectaculoasă a operei unuia din cei mai de seamă reprezentanți ai săi. Una, însă, dintre lucrările capitale ale pictorului, « Moartea lui Germanicus », lipsea din expunere. (Tabloul, comandat lui Poussin de către cardinalul Barberini, a rămas în posesia acestuia și a urmașilor săi pînă în 1958 cînd a fost transferat în America la Muzeul Mineapolis.) Or, tocmai « Moartea lui Germanicus » fusese socotit încă de Greuze și David drept unul din manifestele majore ale clasicismului francez și o sursă pentru propria lor inspirație (după cum se poate vedea din « Fiul pedepsit » de Greuze ori « Hector și Andromaca » de David). Expunerea tabloului, anul acesta, la Louvre (mai-octombrie) a stîrnit deci interesul așteptat — cu atît mai mult cu cît prezentarea lui în cadrul « dosarelor » Louvre-ului (tip de expoziție complexă, inițiat odată cu inaugurarea Pavilionului Flore, după restaurare, și inaugurat cu un « dosar » Ingres) a făcut posibilă realizarea unei întregi ambianțe saturată de « spirit » clasic. A fost astfel expusă o serie întreagă din tablourile lui Poussin (opera pictorului este excelent reprezentată în patrimoniul muzeului), dar și numeroase schițe preparatoare ale tabloului precum și surse clasice antice studiate de Poussin — reliefuri romane, texte din Tacit etc., etc. Recentul « dosar » pune astfel în lumină una din operele-cheie ale clasicismului francez, cu toată argumentația care izbutește să explice și să ilustreze nașterea și înflorirea acestui curent. ■

« *Tezaurul arheologic al Chinei* », expoziția pe care, după cum spunea Adeleine Cacan, director la *Petit Palais*, o așteptase Europa întreagă, a ocupat, vara aceasta, zece din cele mai frumoase săli ale palatului, rezervate de obicei unor capodopere ale picturii franceze, asigurîndu-i-se astfel o excelentă prezentare. Deschisă sub semnul prieteniei dintre poporul chinez și popoarele lumii, expoziția cuprinde un impresionant patrimoniu arheologic inedit, completat de numeroase fotografii și planșe explicative. Toate aceste vestigii — ceramică, metal, textile, os, jad, lemn etc. — constituie trofeele unor intense cercetări arheologice întreprinse pe teritoriul R. P. Chineze în anii puterii populare și îndeosebi în timpul marii revoluții culturale proletare. În timp și spațiu, expoziția ilustrează, prin varietatea obiectelor, evoluția culturii și civilizației chineze în etape distincte și bine constituite, din epoca dinastiei Chang, contemporană civilizației miceniene în Europa, și pînă în epoca dinastiei Yuan, contemporană renașterii italiene. Importanța și valoarea exponatelor și, îndeosebi, caracterul lor inedit, au suscitat deopotrivă interesul numeroșilor turiști francezi și străini și, mai ales, al sinologilor, cărora le-a oferit într-un excelent cadru muzeistic, un fericit prilej de studiu. ■

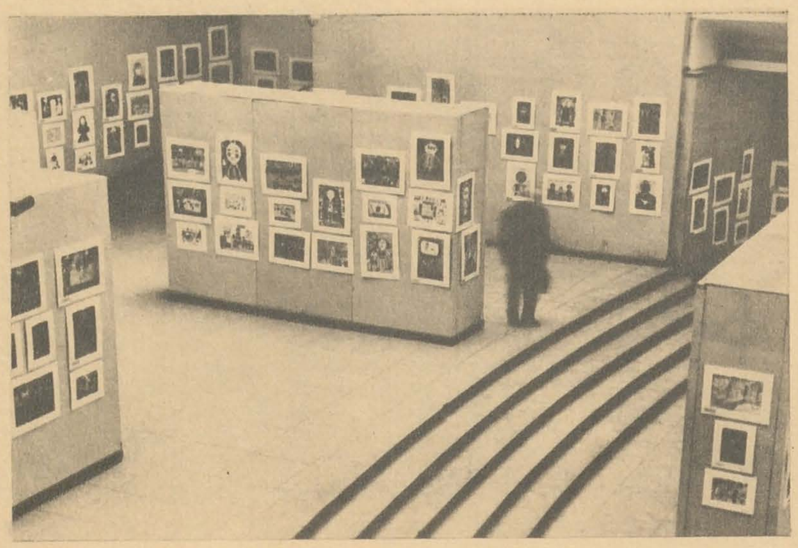


La *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* a fost deschisă, între 27 martie și 15 aprilie, în cadrul acordului cul-

tural franco-bulgar, expoziția Vladimir Dimitrov Maistorul (1882—1960). Cele 70 de pînze reunite trasează rapida evoluție a artistului de la debuturi pînă în anii 1920—30, în care se afirmă, și permit o mai bună cunoaștere a surselor care l-au condus către stilul său original. ■

Museum für ostasiatische Kunst din Köln proiectează, în colaborare cu autoritățile culturale ale Japoniei, realizarea în 1975 a unei retrospective, prima în Europa, care va grupa aproape 160 exemplificări ale artei caligrafice din Japonia și din China. ■

Aplicînd noua sa formulă de expoziție, amenajarea în sala muzeului a atelierului artistului care face obiectul expoziției — *Museum Folkwang* din Essen a prezentat, în februarie, creația artistică a lui *Horst Lerche* lucrînd în fața publicului. Un ciclu de șaisprezece expoziții de acest tip se va întinde pe durata a doi ani; printre expozanți vor fi Roland Goesche, Ray Staarkmann, Siegfried Neuhausen, Erwin Heerich, Roman Opalka, Parlos, Tomas Lenk. Un catalog al acestor creații în public va apare la sfîrșitul fiecărui an. ■

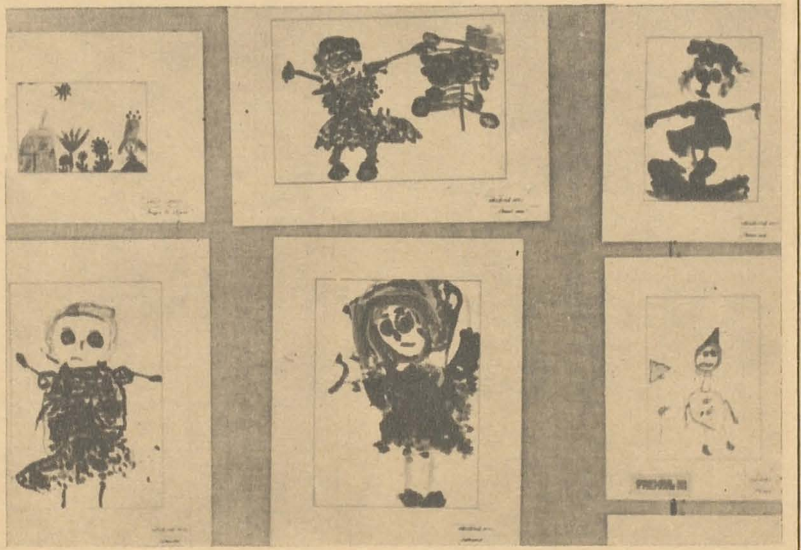


EXPOZIŢIA NAŢIONALĂ DE ARTĂ PLASTICĂ A PREŞCOLARILOR ŞI A ELEVILOR DIN ŞCOLI GENERALE, ŞCOLI PROFESIONALE ŞI LICEE

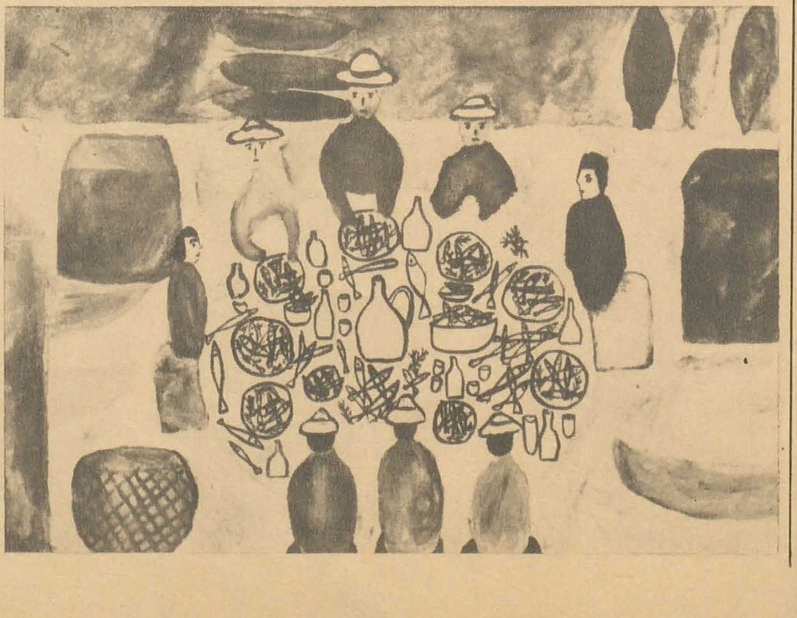
La 17 iulie, s-a deschis la Dalles o amplă expoziţie realizată sub egida Ministerului educaţiei şi învăţămîntului, a Consiliului naţional al organizaţiei pionierilor, a Comitetului Central al Uniunii tineretului comunist şi a Consiliului culturii şi educaţiei socialiste: *expoziţia naţională de artă plastică a preşcolarilor şi a elevilor din şcoli generale, şcoli profesionale şi licee*. Cîteva date vor demonstra amploarea manifestării: juriul a avut de vizionat peste 10 000 de lucrări primite din toată ţara; expoziţia cuprinde aproximativ 1500 dintre ele, semnate de circa 1350 de autori; dintre acestea cam 300 au primit premii şi menţiuni. Este pentru prima oară cînd se oferă posibilitatea de a avea o imagine — credem cea mai bună, avînd în vedere severitatea selecţiei — a etapelor de apropriere a limbajului plastic, de la primele stadii ale desenului infantil pînă la însuşirea unor cunoştinţe ce ţin de o relativă profesionalizare, extremele de vîrstă situîndu-se cam la 3 şi 17—18 ani. Se pot sesiza în « materialele » furnizate de expoziţie semnele unei modificări de concepţie în privinţa *educaţiei artistice*, căci este o mare diferenţă între depăşita înţelegere a « orei de desen » ca dexteritate, ca o disciplină facultativă, loc de remarcare pentru cîţiva aleşi « talentaţi » în a deprinde mimarea convenţională a unui spectacol vizual şi *educaţia artistică generalizată*, gîndită ca o educaţie de bază, cu acelaşi titlu ca matematicile şi limba maternă, ce are drept corolar dezvoltarea *creativităţii tuturor*. (În paranteză, reluăm o propunere exprimată şi în alte ocazii: ar fi mult mai firească, şi în sensul unei reale democratizări a educaţiei artistice, modificarea actualului regulament, astfel ca în locul premiilor individuale — atribuirea premiilor de către juriul, alcătuit, în majoritate, din specialişti, plasticieni şi critici, a însemnat, totuşi, un moment de însumare a unor judecăţi inevitabil subiective — să fie atribuite *premii colective* pentru centrele care s-au distins în generalizarea pregătirii artistice. Rolul pedagogului—animator ar fi în cazul acesta întărit, de asemenea s-ar suprima posibilele tentative de hazardat şi prematur vedetariat artistic după vechea legendă a « copiilor minune »).

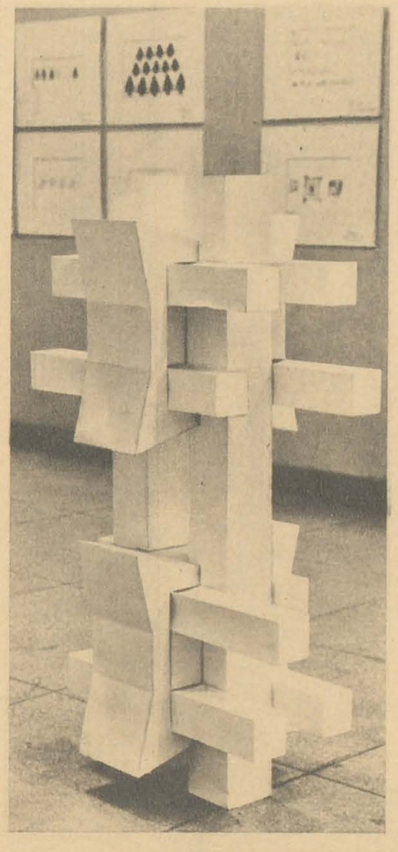
Un fapt pozitiv este şi tentativa trecerii fără « fracturări » de la o etapă de şcolarizare la alta. De asemenea, este de remarcat dezvoltarea unor direcţii de legare a învăţămîntului cu cerinţele concrete ale producţiei, pregătirea în direcţia viitoarei ocupaţii de *operator artistic*, persoana aptă să trezească umanitatea— după o definiţie furnizată de congresele Asociaţiei Internaţionale a Artiştilor Plastici — la conştiinţa drepturilor ei, începînd prin dreptul la un mediu vizual decent (semnalăm exponatele prezentate de liceul de arte plastice din Timişoara). Accesul la o cunoaştere complexă, capabilă să opereze sinteze, pornind de la bazele raţionale ale gîndirii artistice, este stadiul următor, total diferit de « fabricarea » de mini-artişti cu ticuri şi deprinderi în care sînt de recunoscut urmele profesorilor lor, mentalitate a căror semne mai sînt în expoziţie.

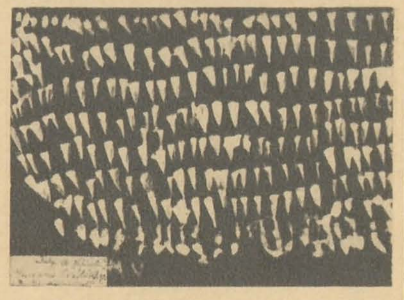
Subliniind valoarea şi importanţa expoziţiei, încheiem reamintind că, în privinţa educaţiei artistice, plasticienii noştri mai au multe — şi în diverse forme — datorii de îndeplinit. **M. DRIŞCU**



1. *Aspect din expoziţie*
2. *Lucrări de Petcu Magdalena, 4 ani*
3. *Nicolae Ştefania, Liceul pedagogic I, Bucureşti, anul I: Masă pescărească, premiul I*
4. *Dănuţ Crecan, Liceul de arte plastice Cluj, Anul III: Natură statică, premiul II*
5. *Ledrer Dietmar, şcoala generală nr. 10, Sibiu, cl. a V-a: La tăierea lemnelor, premiul III*
6. *Hoptier Gabriela; Casa pionierilor, Olteniţa, 5 ani: Ţiriac, premiul III*
7. *Muza Maria, Tîrşolt, Satu Mare, clasa a VIII-a: Profil, premiul I*
8. *Niţu Petru, Liceul de muzică şi arte plastice Deva, anul II: Proiect de formă pentru oraş, premiul III*
9. *Dumitru Anghel, grădiniţă, grupa mijlocie: Fulgi de zăpadă*
10. *Greceanu Constantin: grădiniţă, grupa mijlocie: Fulgi de zăpadă*
11. *Kowacz Flavia, Liceul de arte plastice Timişoara, anul II: Spaţiu curb, premiul III şi (st.) Szilagy Marcela, Liceul de arte plastice Timişoara, clasa a VIII-a, Forma I*
12. *Sîngeorzan Marius, Liceul de arte plastice Timişoara, anul IV: Mobilier variabil pentru preşcolari: premiul III.*

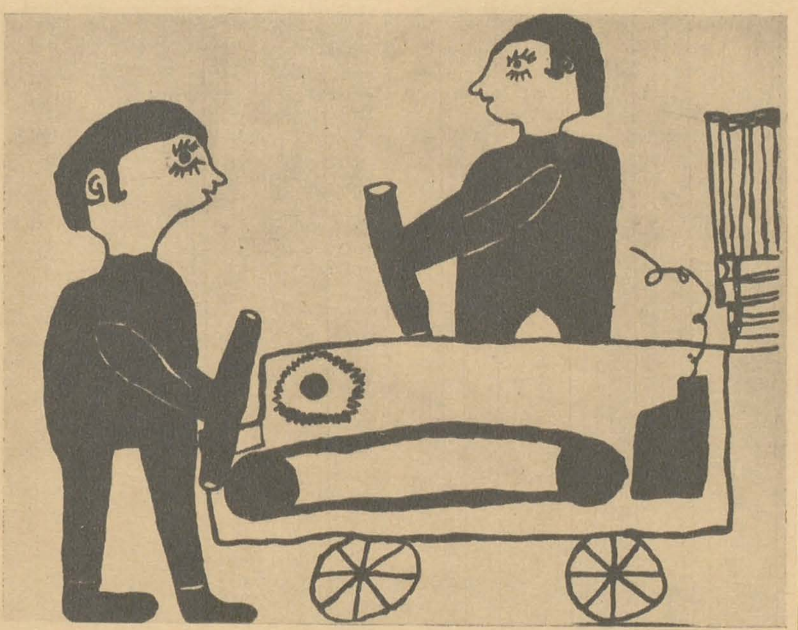


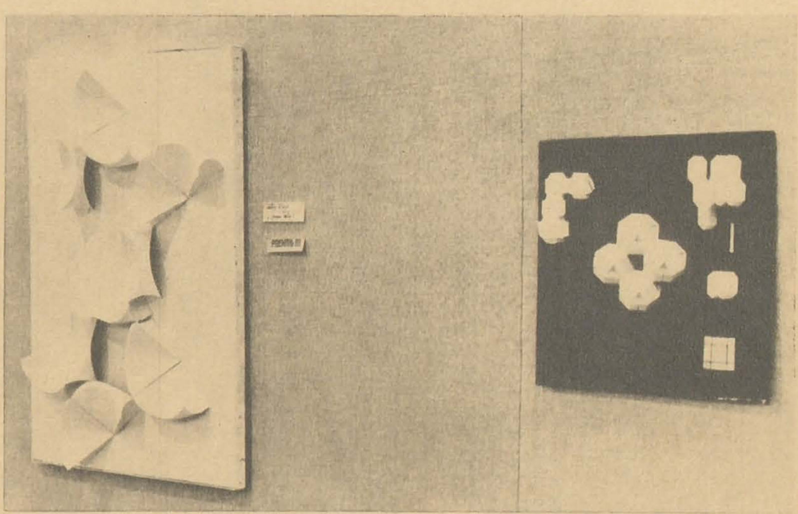


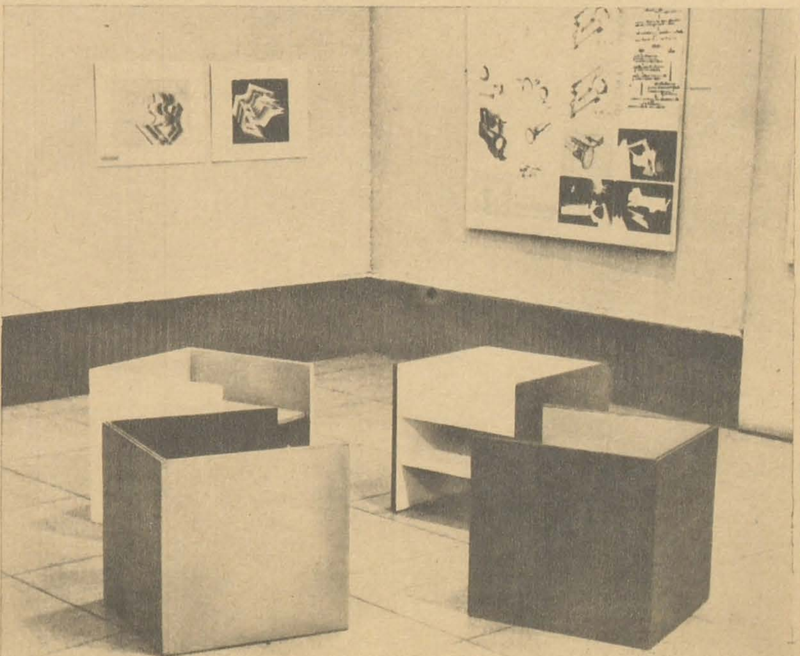


BUCUREȘTI, SALA DALLES

IULIE—AUGUST 1973





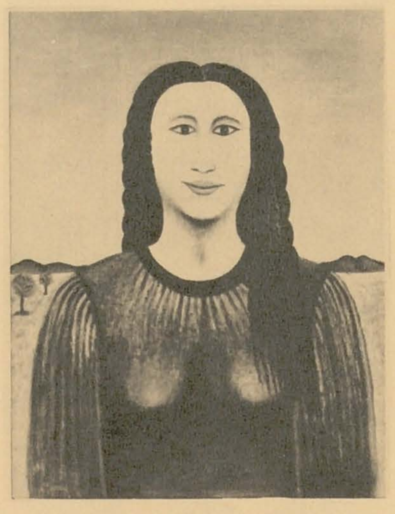


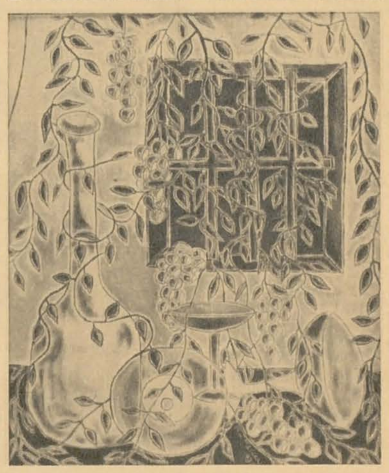
SIMEZE

A V-A EXPOZIȚIE INTERJUDEȚEANĂ DE ARTĂ NAIVĂ

PITEȘTI, MUZEUL DE ARTĂ *Mai*

Între 5—30 mai a avut loc la Pitești a V-a Expoziție interjudețeană de artă naivă. Au participat Niță Nicodin, Ghiță Mitrăchiță, Gheorghe B. Negru, Gheorghe Sturza, Ion Gh. Grigorescu, Savu Alexandru și alți artiști astăzi binecunoscuți atît în țară cît și peste hotare. Între expozanți figurează și noi « debutanți » cum sînt Gheorghe Ghiroc, pensionar din Giurgiu și N. Stănculescu, croitor din Pitești. La organizarea acestei expoziții și-au adus contribuția specialiști de la Muzeul de artă din Pitești și de la Centrele de îndrumare a creației populare. Unele din lucrările prezentate la Pitești, împreună cu alte numeroase realizări din acest domeniu de creație (care au figurat în Expoziția republicană itinerantă a amatorilor), stau la baza expoziției românești de artă naivă deschisă la Lugano (Elveția) în septembrie, în cadrul manifestărilor anuale intitulate « Întîlnirile internaționale de cultură și artă ». Invitată de onoare, țara noastră prezintă cca. 80 lucrări de artă naivă, icoane pe sticlă etc. (În il.: lucrări de Gheorghe B. Negru, Vasile Filip, Ion Gh. Grigorescu, Nelu Cajvan.) **VASILE SAVONEA**





ELVI MACCARI

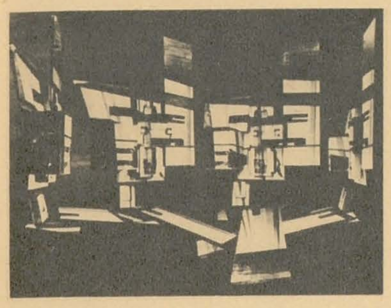
BUCUREȘTI, GALATEEA *Martie*

Debutînd în 1962, pictorița italiană Elvi Maccari (elevă a lui Renato Guttuso și a lui Saro Mirabella — la cursurile din cadrul Asociației artistice din Roma), s-a arătat a fi, după cum se menționează adesea în articole și cronici pe marginea expozițiilor deschise pe parcursul unui deceniu, un artist receptiv la solicitările realității, pe care le interpretează cu autentică înclinație poetică. Frecventarea cursurilor Academiei Libere (prof. Lino Bianchi Barriviera) și celor de istoria artei de la Universitatea din Roma determină orizontul universului artistic al pictoriței. Elvi Maccari a deschis o serie de expoziții la Veneția, Roma, Modena, Genova, Avezzano și a participat la expoziții și saloane din Italia și Franța. Ansamblul de picturi selecționat pentru expoziția bucureșteană a dezvăluit interesul artistei pentru imaginea evocatoare care, prin suculența culorilor vii, își accentuează expresivitatea.

CORNELIA DAMIAN TAIT

BUCUREȘTI, AMFORA *Mai-iunie*

Prezentată la diverse expoziții de grup deschise în S.U.A., cunoscută printr-o serie de zece expoziții personale organizate la Philadelphia și alte localități din statul Pennsylvania, pictorița americană (de origine română) Cornelia Damian Tait a înfățișat publicului bucureștean — în cadrul unei expoziții personale organizată prin reciprocitate — un ansamblu de 32 picturi realizate în ultimii ani. Tablourile sale — peisaje, portrete, compoziții, flori (*Pomi de cireș*, *Buchetul de primăvară*, *Portretul mamei*, *Azteca*, *Dansatori români*, *O cărare rustică* etc.) — vădesc atașamentul artistei pentru genurile picturale tradițional constituite, pentru stilizarea și organizarea decorativă a imaginii. Expoziția a fost deschisă, de asemenea, la Timișoara și Cluj. În schimbul acestei manifestări, urmează să se organizeze la Philadelphia, în cursul acestui an, o expoziție de artă contemporană românească.



« LABORATOR »

Timişoara. Galeriile de artă. Aprilie. Expoziție de grup : 20 artişti au expus 33 lucrări. Pictură, sculptură, grafică, obiecte.

GETA BRĂTESCU

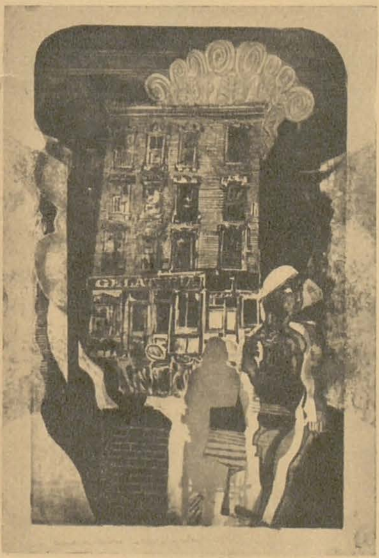
Muzeul de istorie a literaturii române. Mai. Pointe sèche şi collage.

BENCSIK IANOS

Biblioteca italiană. Mai-iunie. Litografii (ilustrații la Divina Commedia).

EVA GYÖRFFY

Arad. Sala « Alfa ». Mai. Grafică.



EXPOZIȚIE DE GRUP

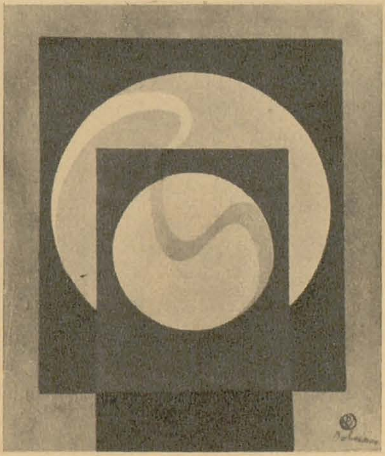
Galeria Simeza. Mai-iunie. Lucrări de gravură. Au expus patru artişti: Georgeta Boruzs, Adrian Dumitrache, Ion Panaitescu, Constantin Pohrib.

SILVIA CAMBIR

Simeza. Mai-iunie. A patra expoziție personală. Pictură.

PETREA SANDU

Simeza. Mai-iunie. Prima expoziție personală. Pictură.



VASILE DOBRIAN

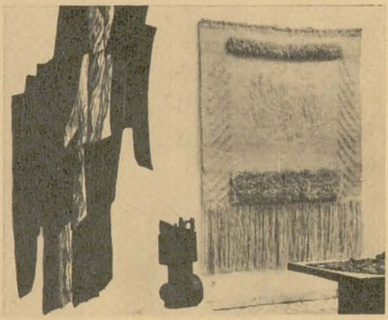
Orizont. Iunie. A 34-a expoziție personală. Pictură.

CIPRIAN RADOVAN

Timişoara. Galeria de artă. Mai. A cincea expoziție personală. Pictură.

NAGY IMRE

Tg. Mureş. Galeriile de artă. Mai. Expoziție omagială cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani.



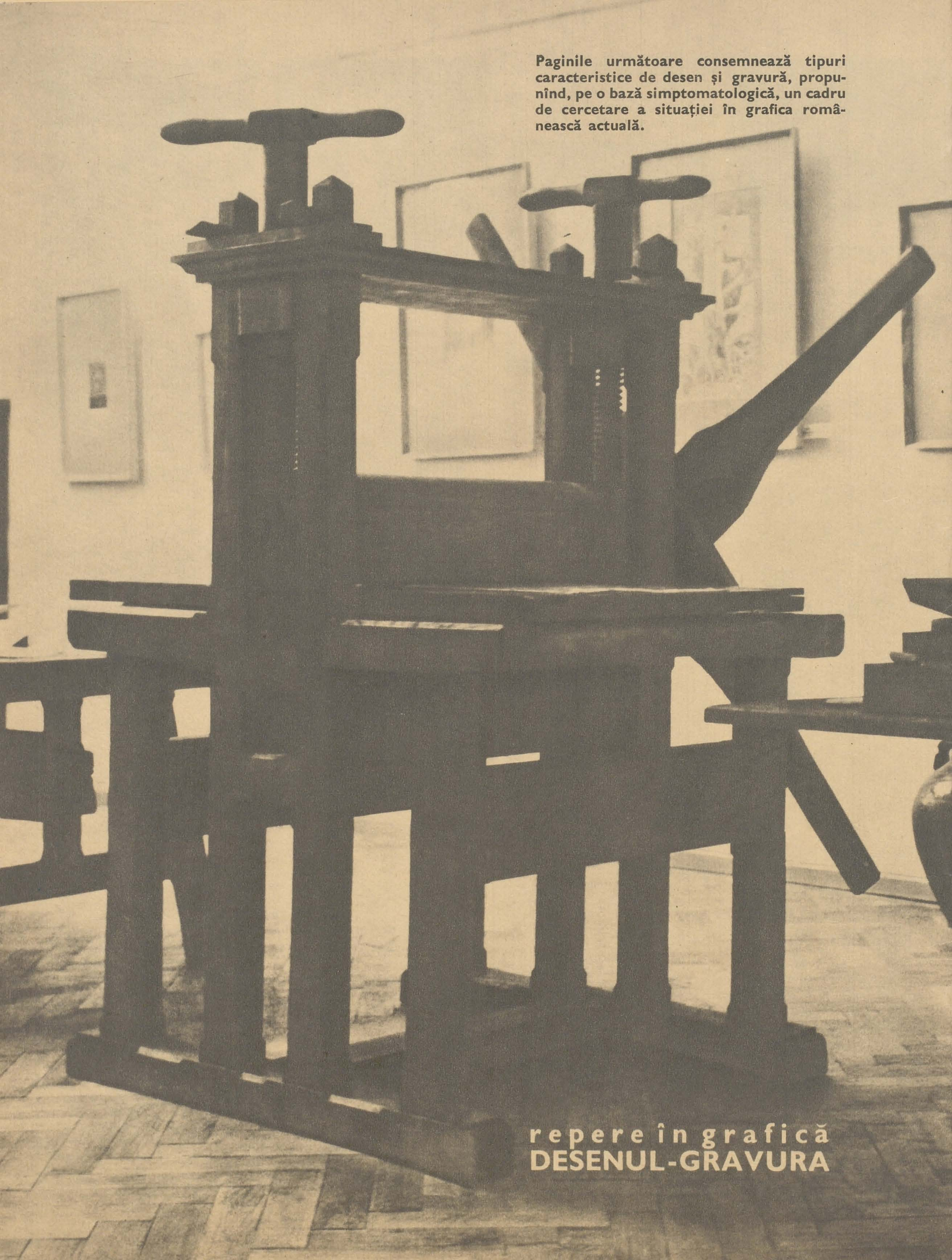
EXPOZIȚIE DE ARTĂ DECORATIVĂ

Sala Muzeului de istorie a partidului comunist, a mişcării revoluționare şi democratice din România. Mai-iunie. Tapiserie, ceramică, sticlă, piele, lemn, bijuterii, imprimeu. Unicate şi prototipuri.

MARIA VĂGÎI

Amfora. Iunie. Prima expoziție personală. Tapiserie.

Paginile următoare consemnează tipuri caracteristice de desen și gravură, propunînd, pe o bază simptomatologică, un cadru de cercetare a situației în grafica românească actuală.



repere în grafică
DESENUL-GRAVURA

REPERE ÎN GRAFICĂ

DESENUL

Vei avea grijă... în primul rînd de desen, ca să faci vizibilă, demonstrînd-o, primordiala intenție și imaginație a spiritului tău. LEONARDO

Desenul poate fi înțeles ca imaginea ultimă a lucrurilor, nu a celor văzute doar, ci și a celor știute ori presimțite: diagrama cunoașterii, anulînd diferența dintre « virtual » și « actual » prin faptul că le poate realiza deopotrivă.

Din această aptitudine eidetică se deduce definiția lui profană — alta decît prin caractere istoric-stilistice — pe temeiul funcției lui firești: *tehnologie a proiectului*. Alegînd, pentru cuvîntul *proiect*, sensul invariant de comportament al lucidității, divulgare a intenționalității actelor de limbaj.

Ceea ce ar restaura, în termenii raționalității critice moderne, punctul de vedere curent în Renaștere, care distinge « desenul intern » — revelator al ideii și « desenul extern », corespunzător execuției, (Baldinucci, Zuccaro). Orice antologie a tentativelor de definire ar ilustra unanimitatea în descrierea naturii lui abstractive. « Nu pot să-mi precizez percepția unui lucru fără să nu-l desenez virtual și nu pot să desenez acest lucru fără o atenție voluntară care transformă evident ceea ce mai întîi crezusem a percepe și chiar a cunoaște bine... Nu cunosc artă care să solicite mai multă *inteligență* decît desenul » — iată mărturia lui Valéry, autoritate în domeniul lucidității. Așadar, din punct de vedere al cunoașterii, linia e urma actului de clarificare, de percepere a legăturilor, dînd astfel la iveală *structura ca sistem intelectiv*.

Dacă desenul e revelatorul vieții conceptuale (« nu forma, ci modul de a vedea forma », spunea Degas) atunci examenul lui simptomatologic poate instrui în procesele și substanța graficii noastre contemporane.

Observația va întîlni în prim plan un « cîmp » al expresionismului, cu atît mai relevant cu cît se înfățișează nedoctrinar, ca o rezultantă a « voinței de subiectivitate ». Analiza iconologică ar descoperi imediat simbolistica existențialului — conturînd sfera de interes. Prin tacite convenții de echipă și atelier, s-a instalat un cod figural care iconizează valori morale și un cod grafic de semnale ale vitalității. E destul să ne gîndim la viziunea determinată de Kazar (dominată de un principiu cerebral) și la aceea difuzată de Chirnoagă (dominată de resorturi obsesionale), pentru a sesiza caracterul exorcizant al mitologiilor respective.

Gînditorul francez Jean Onimus distingea, într-un eseu asupra artei contemporane, o calitate de « transparență » mai pronunțată decît aceea de « luciditate », corespunzător unei atitudini de « participare » mai pronunțată decît aceea de « înțelegere ». Arta noastră grafică dă curs mai ales valorilor implicate de *estetica transparenței*. Aceasta poate furniza termeni de referință pentru exegeza și critica ei.

În medie, indicii dicteului psihic apar mai mari decît indicii demersului proiectiv, lucru vădit în cinstea ce se acordă efectelor de factură: elocința lor imediată informală, duce greul operei.

Compoziției i se substituie o zidărie stratificată de medii materiale, sugerate aproape tactil prin traseele conduse ca elemente de textură. Psihizarea materiei rezultă din performanțele scriiturii, din parafa impulsurilor, inerțiilor, cenzurilor, care sparg expresionist forma. Planul figural se sprijină pe acest substrat neural, de unde urcă — insidios — la suprafață reprezentările « vieții emoționale ». Am descris astfel sumar un spectacol al expresionismului *stihial*. Tropismul față de materie, instinctul integrării cosmice, distilează la nivelul efectelor senzoriale un fond dionisic: să ne gîndim la frecvența compozițiilor care au un caracter ambiguu de saturnalii, conjugînd simbolul moralist cu reprezentarea viscerală după o lege accesibilă doar decriptajului psihanalitic; intuitivul racord al punctului de vedere biologist la perspectiva socială ilustrează fără să vrea speculațiile lui Marcuse. Acest colaj certifică « starea de transparență » și, ne grăbim să precizăm, aduce succese întru originalitate graficii noastre. Tema « angajării », sugerată, implicată, apare ca gest al dispoziției simpatetice, Einfühlung exercitat în sfera socialului, act senzitiv.

Caracteristica estetică decurge din *orientarea tentaculară pe terenul sociologic*. În locul anchetei obiective, un voluptuos plonjeu în materia brută a realității. E într-aceasta un netăgăduit farmec vital, explozia unei energii ce debordează prejudecățile claritații. În sistemul metaforic acționează instinctul corespondențelor obscure ce dau savoare de absurd, în sistemul morfologic dictează fiziologia « expresiei care se reprezintă pe sine » nu doar în parafe informale, ci și în pornirea șarjei care produce echivocul imaginii patetic-grotești (« Caricatura vine dintr-un exces de vitalitate », s-a spus). Orientat spre investigarea sensibilă a lumii, gnosticismul inspirat ține în aceste cazuri locul proiectului ideologic și se răsfrînge — fiindcă o determină — în calitatea graficii originale, în magnetismul facturii ei patetice dar și în parazitarele ei veleități (« Starea tensională » care vrea să garanteze calitatea: sufăr, deci sînt artist. Sub acest discret slogan, în false mitografii și grafism superfetatoriu, cu fals certificat de gestualism, trăiristul cabotin produce un kitsch care speculează consumul *naiv* de transcendență.)

În analiza unei opere obișnuim să ne referim la grafie (scriitură, duct) pentru a indica nivelul automatismului psihic și să ne referim la desen pentru a indica nivelul orientării intelectuale. În timp ce scriitura produce unități de limbaj formalizabile, captînd algoritmii gestului expresiv, și, ca atare, se oferă decodajului, desenul construiește în virtutea infinită a « permutabilității » datelor cunoașterii, și oferă astfel obiecte de lectură asociativă, culturală. Pentru fiecare univers structural, scriitura este un sistem închis și tinde spre redundanță. Desenul, domeniu al dinamicii mentale, răspunde la stimulii neîncetați ai cunoașterii și ca atare tinde către originalitate, prin ajustare continuă la continuul existenței. Grație acestei latente distribuții interne, s-a putut specializa grafica drept funcție a informației și desenul drept funcție a libertății. (Pentru caracterul finit și repetabil al semnului grafic, stă mărturie faptul știut că orice scriere căreia nu-i mai percepem mesajul devine ornamentică, ritm. Însuși contemporanului nostru « analfabet » în comunicația cibernetică, aceasta îi pare o abstracție decorativă, purtînd, ca stil, marca ritmului de repetiție a semnelor.)

Lăsînd factorului « grafie » prerogativa operațională — sarcina informației, procedeele codificării — desenul s-a putut defini mai acut ca teritoriu al activității proiective. Diviziunea socială a funcțiilor, întemeind sectoare profesionale ce-și dezvoltă aparate conceptuale și instrumentale specifice, se datorează *finalizării pragmatice* a limbajului grafic. Procesul intră firesc în rîndul departajărilor fecunde survenite în arte la răscrucile tehnologiilor (tipicul exemplu al fotografiei care a precipitat conștiința impresionistă a picturalului se poate urmări în episoade analoge, de-a lungul istoriei). Desenul a dobîndit o mare suplețe sintactică de pe urma faptului că își cunoaște și perpetuează programatic dubla natură, signaletică și conceptuală. Graficii noastre îi trebuie o confruntare cu problemele de economie a limbajului, față de care manifestă o indiferență boemă. În « mixaje », pline de voluptatea manevrării materialelor ori încrucișării codurilor grafice, rareori se poate distinge conștiința specificului semiologic al elementelor. Dar funcțiile diferențiate ale graficii au întemeiat unități semnificative; inserția unei scheme antropometrice într-o compoziție aduce *obiectivitatea* codului metrologic; reciproc, a utiliza în publicitate sintagme expresioniste, informale, e un mod de a aduce în informație un semn de subiectivitate pledantă. În expozițiile noastre avem deseori de admirat montaje lucrate, ca tapiseria, după norma alternanței artistice de texturi, în afara oricărei intenții lingvistice. Poate și împrejurarea că graficianul practică diferitele tehnici — de imprimare, transport — cu propriile-i forțe, să reducă diferența între idee și tehnică, să dea iluzia reversibilității funcțiilor, să întrețină mentalitatea artizanală care tratează ductul ca pe un fir de brodat. În performanțele de sensibilitate ale graficii recunoaștem victoria asupra stereotipiei mecanice, dar victorie a mîinii (imprimînd travaliului căldură sangvină) și nu a acțiunii mentale modelatoare. Norma prestidigitației deci, paradoxală în arta cu cel mai pur statut de *cosa mentale*.

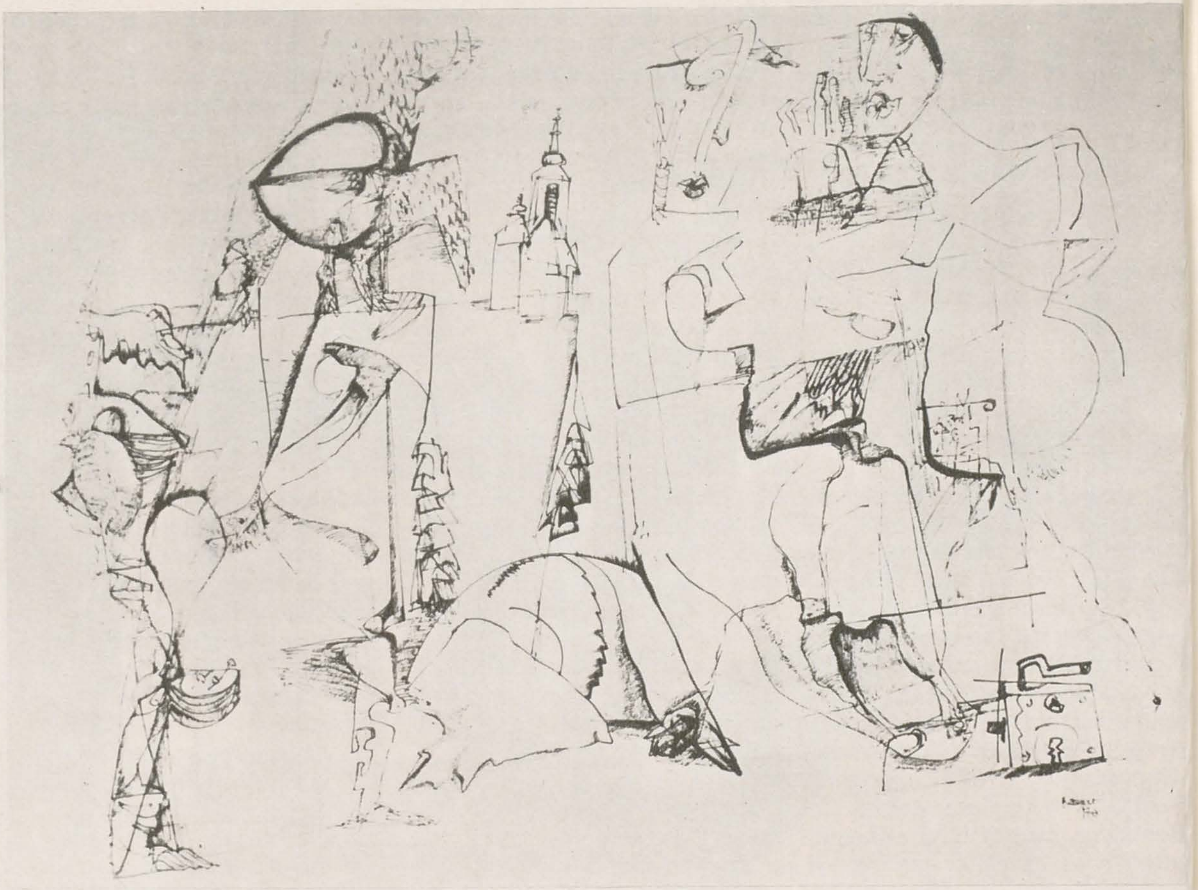
Inapetența pentru desen e pernicioasă pentru validitatea artei grafice, statornicind un habitus al nonlucidității drept virtute suverană.

Cea mai tulburătoare proprietate intrinsecă a liniei, mediind solidaritatea dintre mînă și inteligență, rămîne însă aceea de a provoca epifania ideii, nu de a caligrafia.

A medita la capacitatea ideativă a graficii noastre nu e oare o urgență în perspectiva funcției ei sociale?

ANCA ARGHIR

◀ *Presă veche de gravură. Muzeul memorial «Gabriel Popescu», Vulcana*

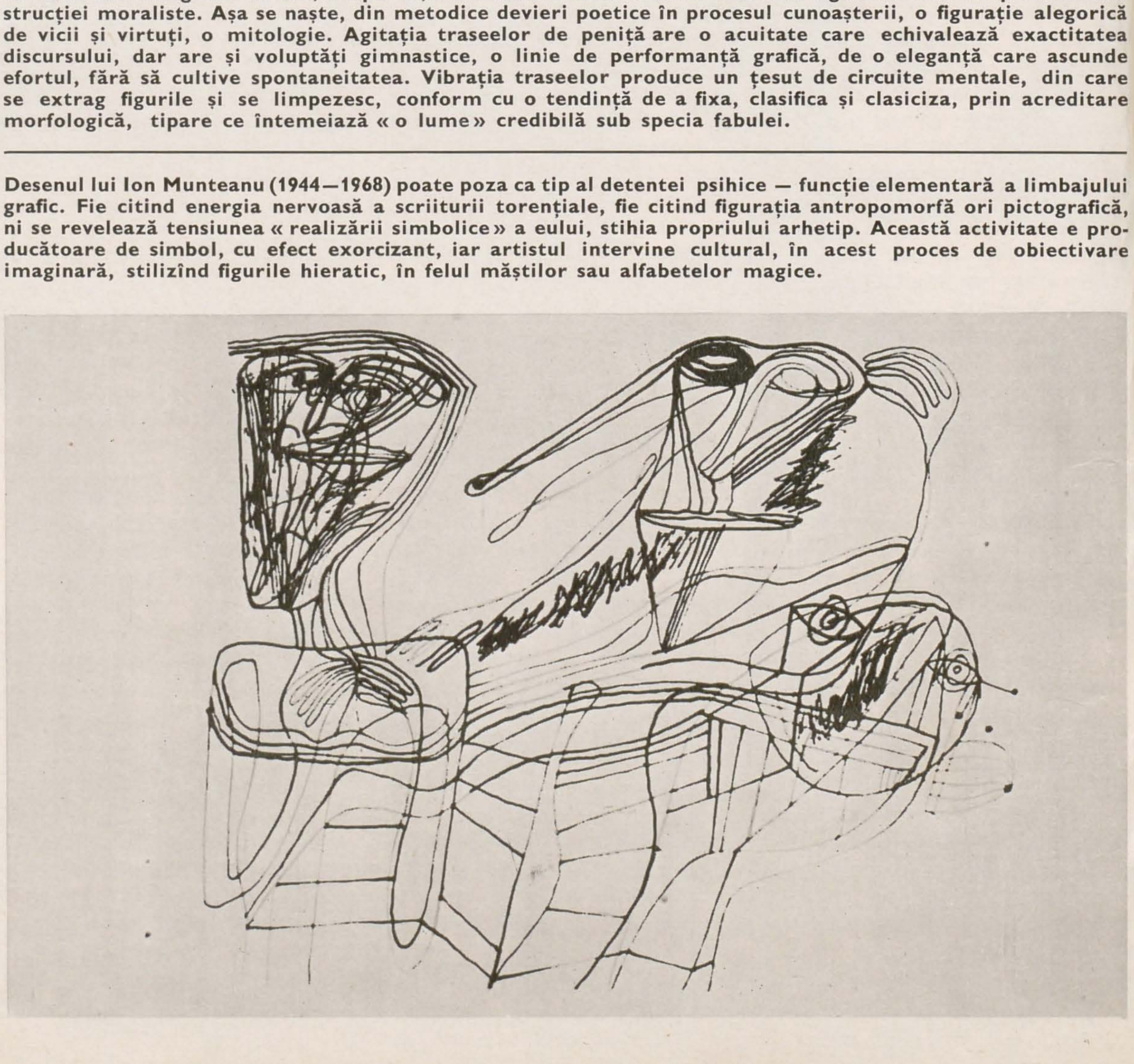


VASILE KAZAR: *Compoziție, desen*

Desenul ca instrument de mitologie: la Kazar, linia e întrebuințată pentru a postula iconografic existența simbolică a unei lumi fantastice, însă construită prin prelungirea axelor celei reale, dincolo de focarul unde se formează imaginea banală, empirică, a lucrurilor. Obiectele se recunosc oglindite într-un plan al construcției moraliste. Așa se naște, din metodice devieri poetice în procesul cunoașterii, o figurație alegorică de vicii și virtuți, o mitologie. Agitația traseelor de peniță are o acuitate care echivalează exactitatea discursului, dar are și voluptăți gimnastice, o linie de performanță grafică, de o eleganță care ascunde efortul, fără să cultive spontaneitatea. Vibrația traseelor produce un țesut de circuite mentale, din care se extrag figurile și se limpezesc, conform cu o tendință de a fixa, clasifica și clasiciza, prin acreditare morfologică, tipare ce întemeiază « o lume » credibilă sub specia fabulei.

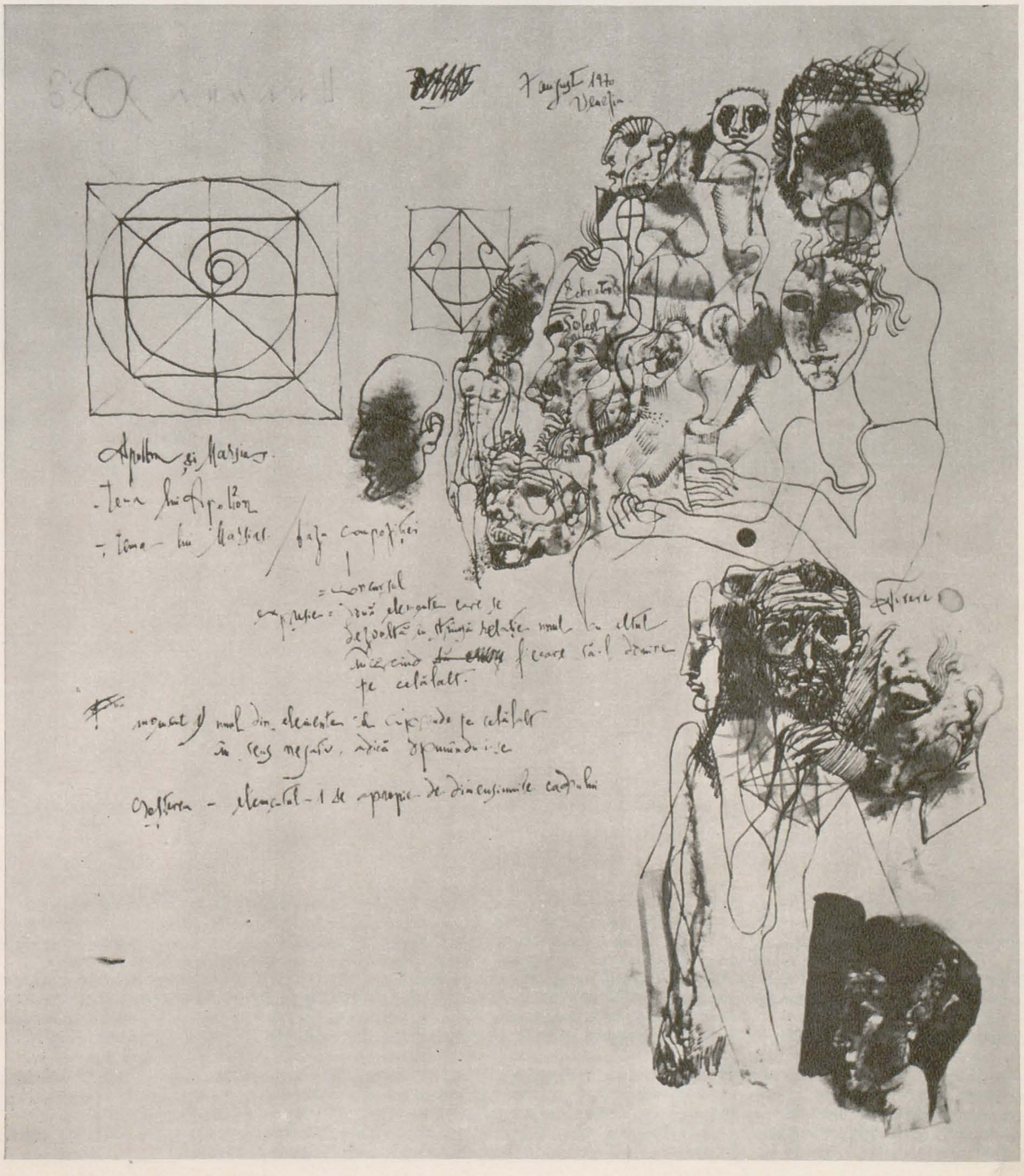
Desenul lui Ion Munteanu (1944–1968) poate poza ca tip al detentei psihice — funcție elementară a limbajului grafic. Fie citind energia nervoasă a scriiturii torențiale, fie citind figurația antropomorfă ori pictografică, ni se revelează tensiunea « realizării simbolice » a eului, stihia propriului arhetip. Această activitate e producătoare de simbol, cu efect exorcizant, iar artistul intervine cultural, în acest proces de obiectivare imaginară, stilizînd figurile hieratic, în felul măștilor sau alfabetelor magice.

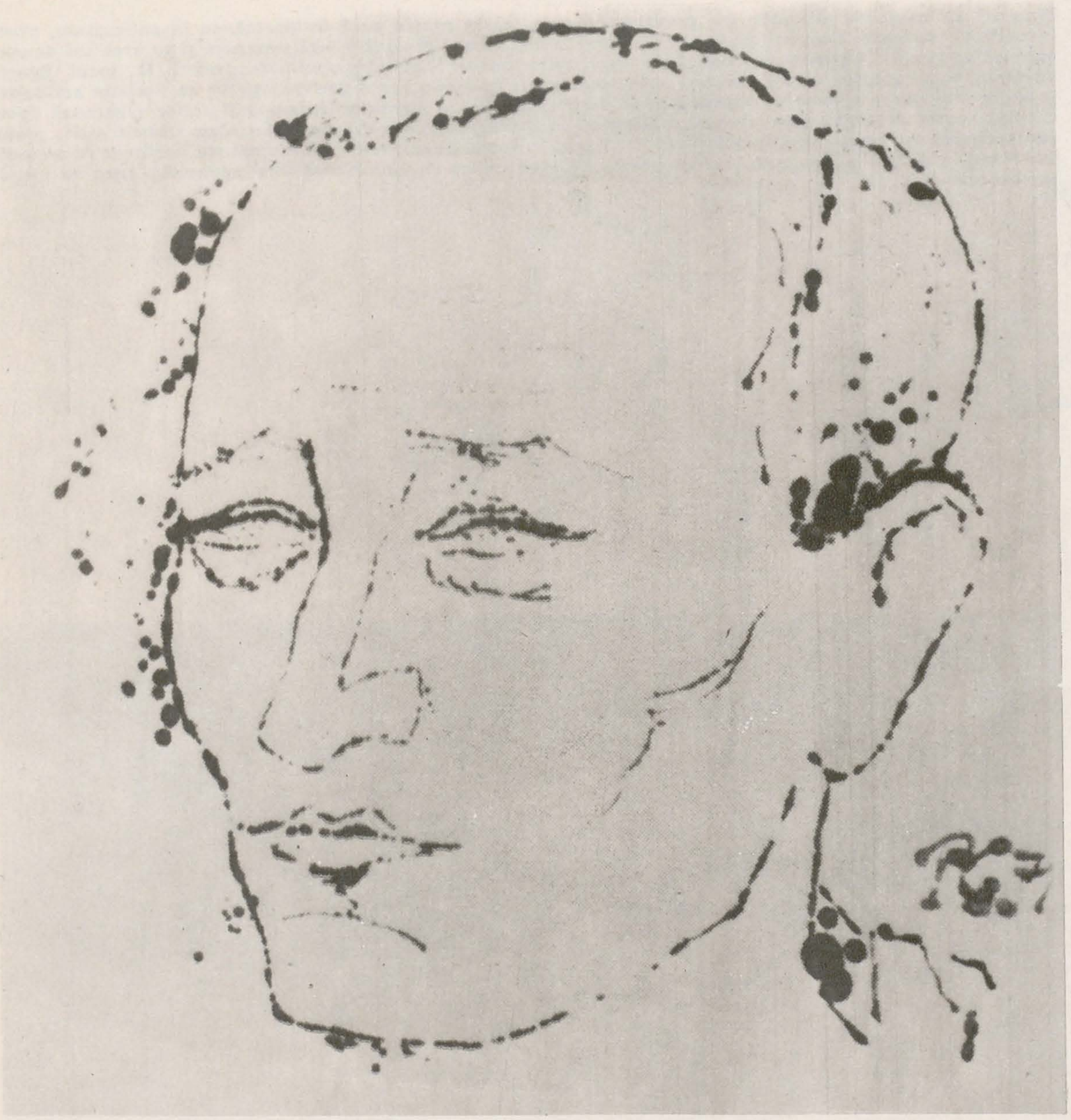
ION MUNTEANU: *Desen*



Desenul ca exercițiu pithiatic: s-a presupus, utopic, că în spațiu ar fi întipărită, ca în palimpsest, urma lucrurilor petrecute. Desenul lui Octav Grigorescu postulează această infuză prezență și se vrea un developant al umbrelor. Figurile alternează cu inscripțiile, uneori inscripția simili-ideografică ia locul figurii, dovedind continuitatea dintre desen și scriere și sugerînd pe de-o parte echivalența lor ca limbaje articulate și pe de altă parte omniprezența mesajelor. Alura hieratică a planșelor desenate și scrise sugerează documentul secret descifrat doar ipotetic, păstrînd încă enigma. Obsesia mesajului care trebuie citit, pariul reconstituirii lui, crește pe o linie de forță lirică, vocile mute ale spațiului sînt sonorizate conform cu melodia interioară a artistului, așa cum împrumutăm cadenței roților de tren ritmul unei sonorități care ne umple memoria.

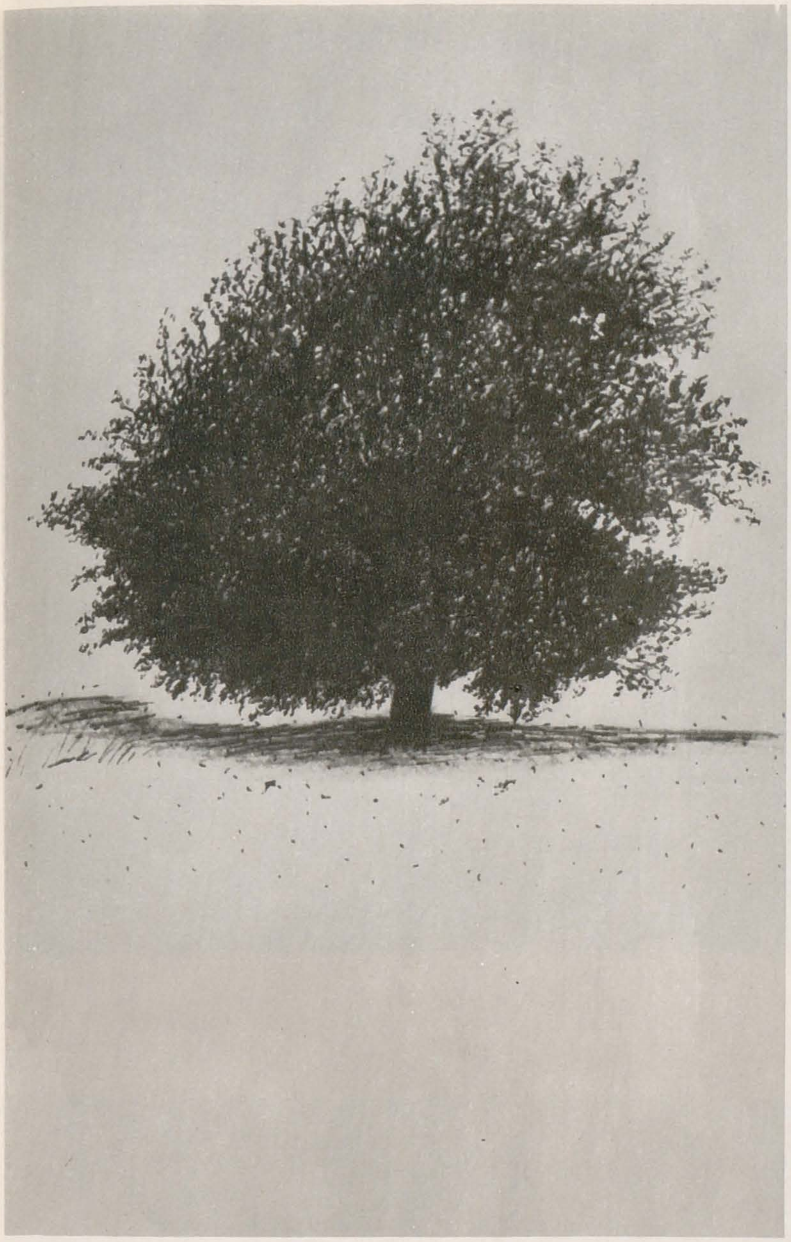
OCTAV GRIGORESCU: Apollon și Marsias, desen

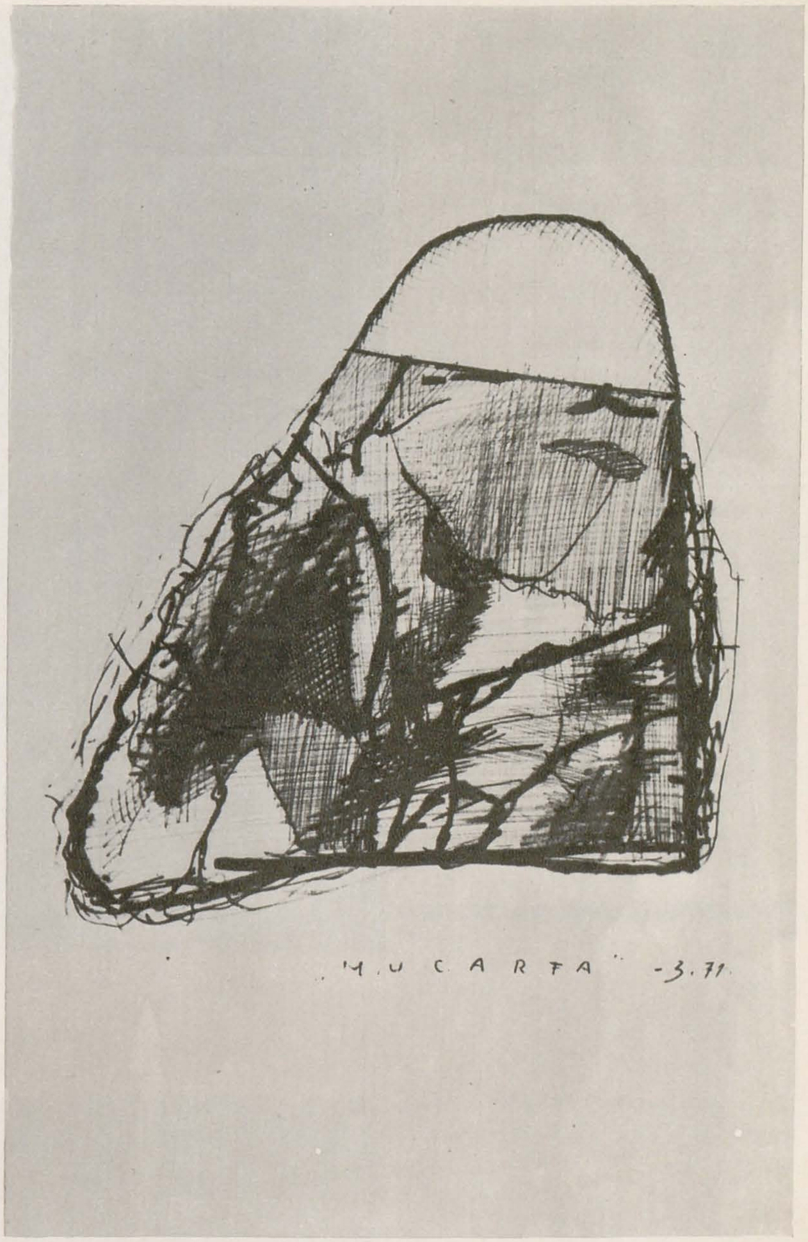




PAUL GHERASIM: Scriitorul Radu Petrescu, desen

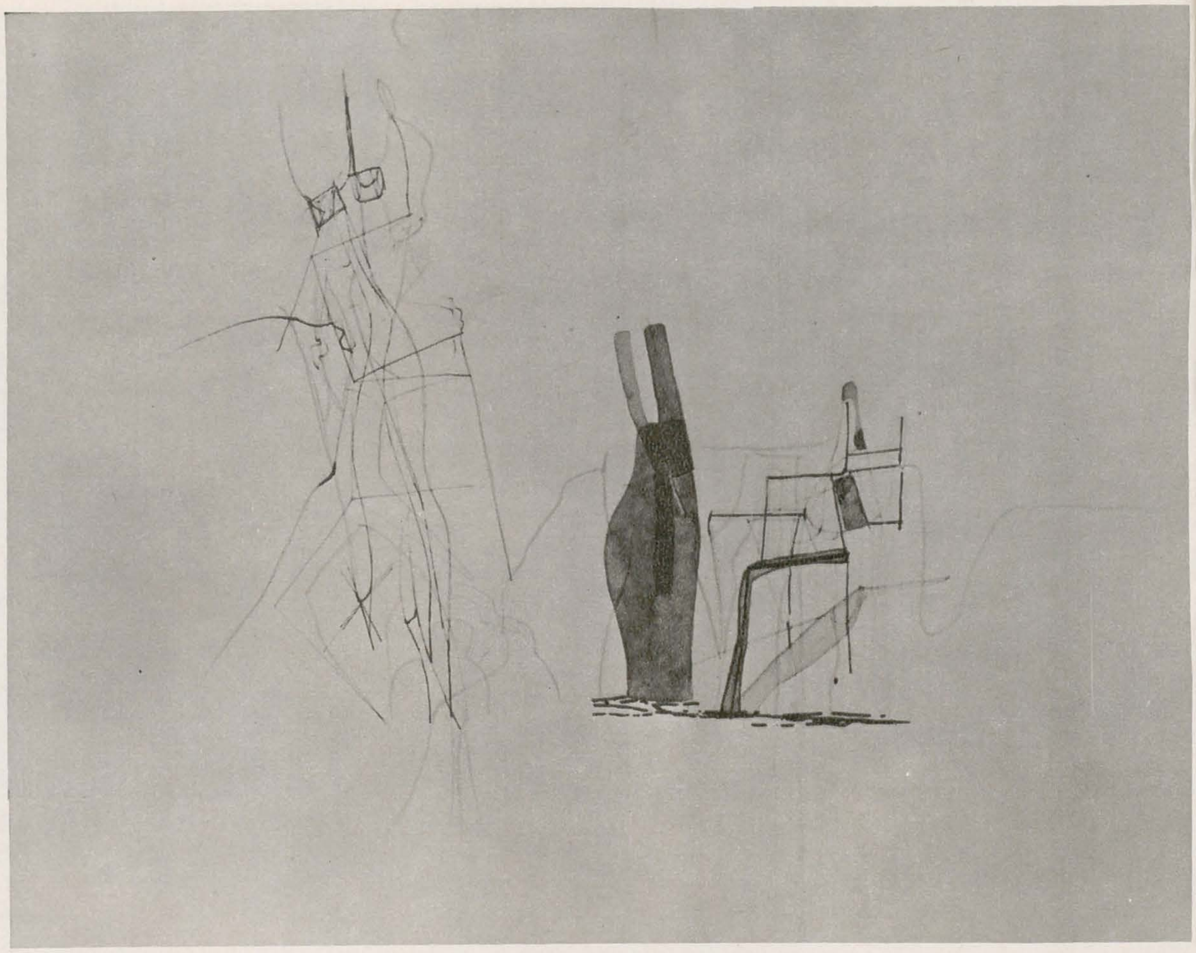
Desen cu funcție eidetică — epifania obiectului, nu descrierea lui. Se proiectează filmul nostru interior despre lucruri. Cum Paul Gherasim nu-i un grafician dexter, nu cultivă «reflexul» grafic, el reinventează gramatica liniei, rezolvînd pentru sine dificultatea funciară a desenului — aceea de a distinge forma suficientă din forma pletorică a realului. Linia nu-i o dotă instrumentală, ci rezultă din transducție, în felul imprimării grafice a sunetelor.
O dată cu imaginea, înregistrăm și diagrama percepțiilor succesive care au produs-o, tradusă ca într-un cod de telecomunicații: linie, pauză — mimînd ritmul intermitent al percepției și memoriei. Mesajul iconic nu-i un zadarnic « pozitiv » al fizionomiei, ci timbrul unei figuri, precipitat în timp: această prezență flotantă, lacunară, utopică, emanație a surîsului său evaziv, nu se poate descrie, se poate doar arăta. Iată și superioritatea realismului de un tip eidetic față de realismul tautologic: eficiența indexicală.





HORIA BERNEA: Arbore, Mucarfa,
desene,

Bernea fructifică acea funcție intelectuală a desenului pe care Michelangelo o numea « rădăcină a tuturor științelor ». Desen obiectiv, raționat, chiar dacă prin caractere secundare, reflexe, ispitește lectura grafologului. Calitatea intelectuală constă într-o « demiurgie » a gîndirii plastice, începînd cu enunțul problemei spațiale; spațiu abordat cu perspicacitatea insului avizat de o recentă atitudine teoretică în fizică — reabilitarea intuiției, explorarea lumii transperceptive, polemizînd cu pozitivismul etapei anterioare. În figura « Arbore », forma plenară, turgidă, se lasă înțeleasă ca efectul unei structuri interne pluriaxiale, ca un înveliș tectonic: n-are opulența voluptuoasă a unui peisaj « romanțat », ci perfecțiunea univocă a unui corp natural în care s-a actualizat o relație dintre spațiu vizibil și spațiu presupus. Experiența noastră proiectează asupra lui clișeul sensibil « vegetație monumentală », iar artistul, deși a încurajat această iluzie, o sabotează prin neutralitate conceptuală. Dar « Mucarfa », obiect fictiv, fără istorie, deci opac la avansurile asociative, se naște ca « situație » spațială, ca o ipoteză teoretică, ca efect al unei teoreme: gradiente de lumină, profiluri de secțiuni, vectori de planuri — elemente adresate înțelegerii prin fizică, deși nu știu dacă sînt plauzibile științific ori doar metaforice — întemeiază un posibil corp, ce se pretinde atestat în virtutea simplei lui normalități.

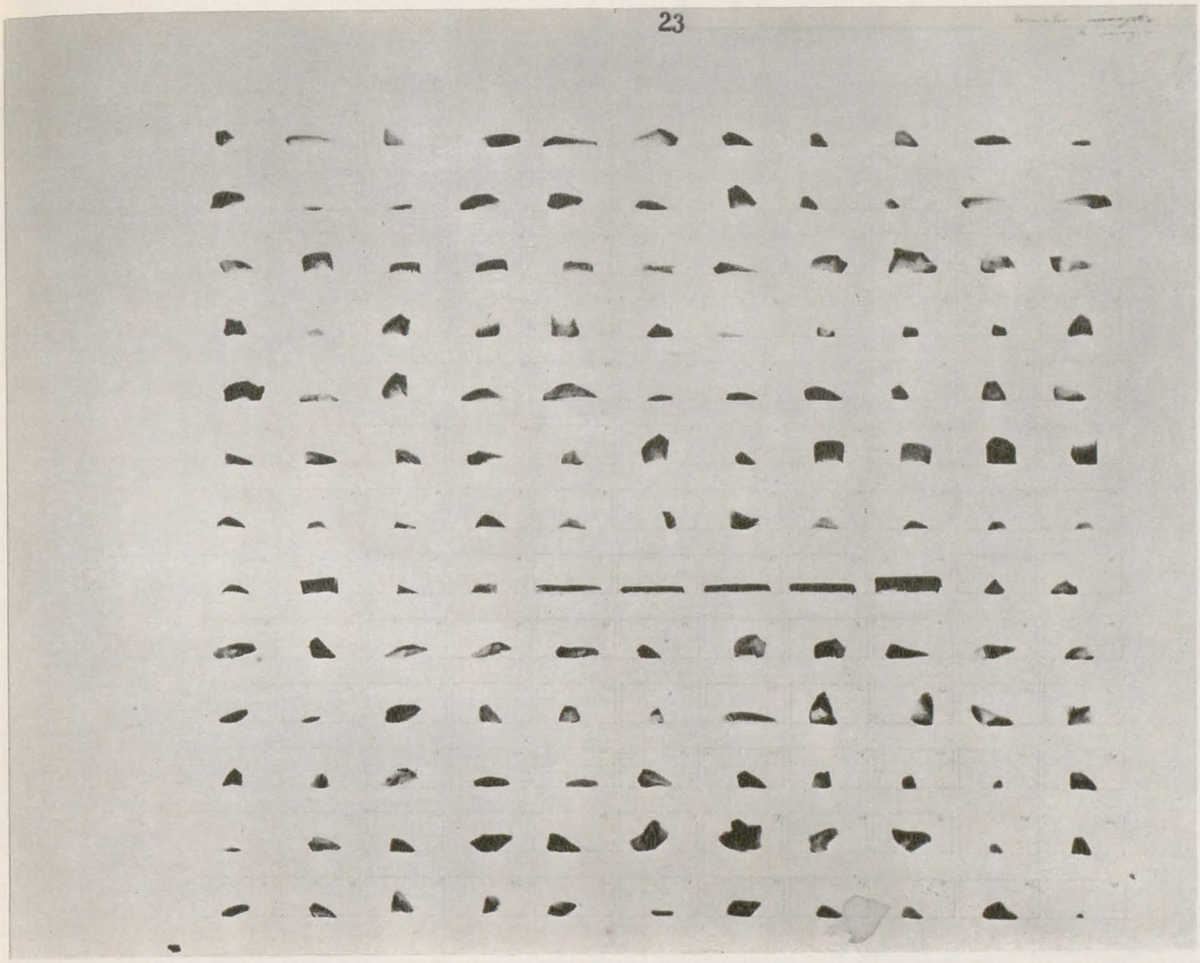


IULIAN MEREUȚĂ: Desenele lui J.A. (I), tuș

Desenul lui Mereuță interpretează urma unui eveniment existențial in vitro; scriitura e controlată, autorul fiind avizat asupra mecanismelor expresiei. Tip de desen criptografic — anunță un sens coerent, dar refuză să-l divulge. Regia e clasică: « evenimentul » e sugerat prin factorul timp marcat în treptele de intensitate ale liniei și prin factorul spațiu, notat în plan de rețeaua traseelor. Cîmpul optic traduce simbolic un cîmp vital; astfel determinat, desenul atrage atenția ca fenomenologie a limbajului vizual (conform ideii acceptate despre arta vizuală ca domeniu fenomenologic) în care sintagmele clare sau obscure dobîndesc, prin repetare, semnificație, tendință de organizare iconică și de stabilizare. Curentul alternativ, de șoc și persuasiune, al elocvenței e supravegheat, dinamismul psihic al ductului e mistificat din pudoare, se șterge urma energiei viscerale, se apasă pe artificiul stilistic.
Desenul e ales ca bun conducător de speculație, dar se autopersiflează și se autodistruge, precum mașina lui Tinguely, în comedia absurdului (antiteza trăită a voinței de exprimare și de încifrare, o comunicare ce se anulează singură). Simultan cu « fabula » burlescă a acestei ambiguități se percepe ironia, evadare din patetic.

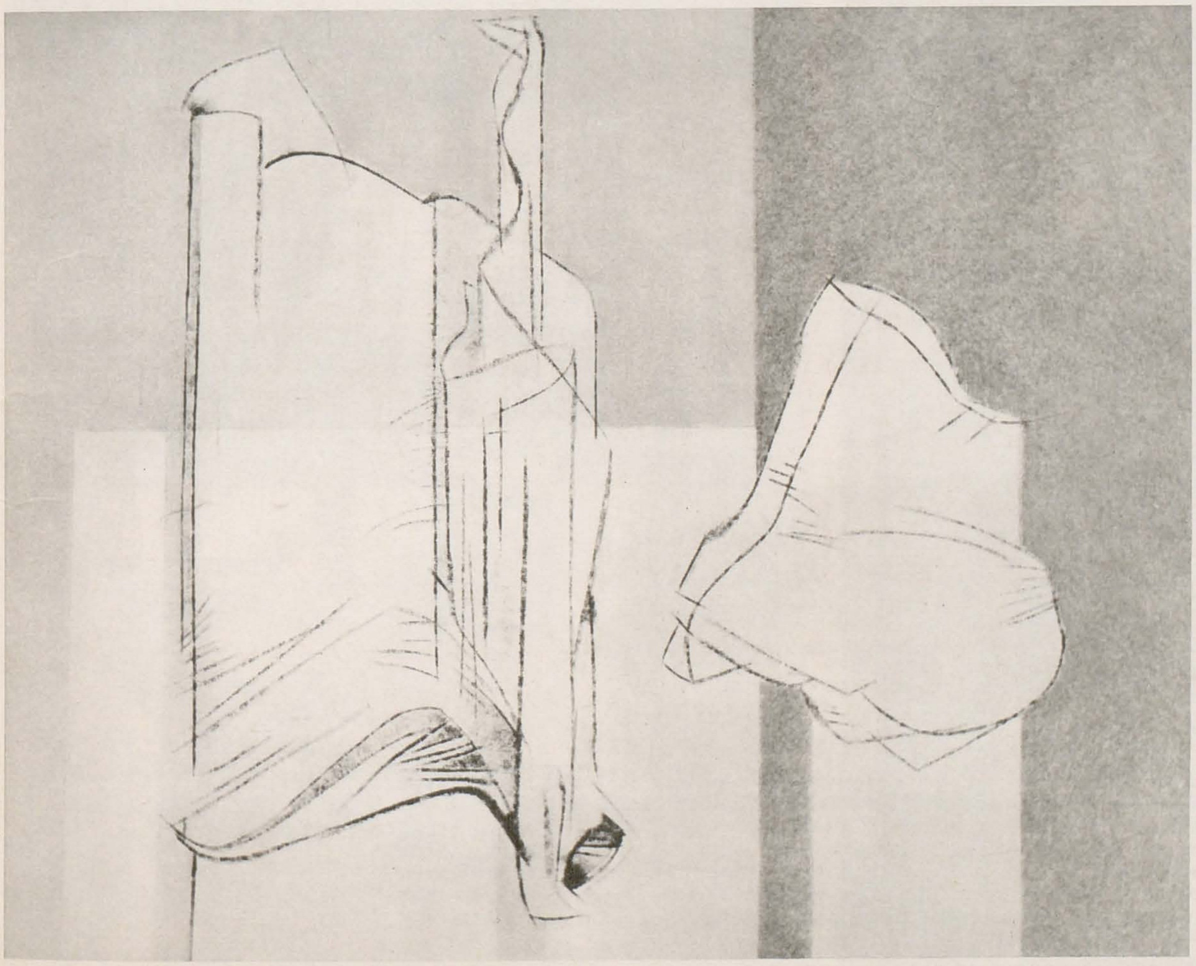
« Generatoarele de imagini » ale lui Ion Bitzan propun schema unui mecanism de resorturi ale imaginarului. O țigară uitată să fumege e un model natural de « generator de imagini », spectacol care cheamă intervenția structurării; norul, fumul, pata, deșeuri de evenimente, recuperate ca ideale materii prime, de o perfectă disponibilitate pentru formă, pentru însăși apariția continuă a formei. Dar reprezentare grafică impecabilă, indicînd structura geometrică, închisă, a carcasei și antistructura — mobilă, deschisă — a mecanismului. În loc de polemica brutitate a minimalismului, « această majorare a insezisabilului... locul precis unde începe arta »; aserțiunea lui Barthes delimitează exact funcția (simbolică) asumată de Bitzan, funcția de regizor al instinctului artistic unanim.

Draperia, milenar model pentru studiul spațial. Examen plin de capcanele imaginii obiective în care e imposibil de stabilit cît aparține cunoașterii optice și cît conceptului. În ce fel « mîna e comandată de privire » — temă a lucidității — legitimează seria « Draperie » de Geta Brătescu. Motivul devine obiect pentru experiența înțelegerii-construcție și calitățile desfășurate de linie—precizia, siguranța, claritatea, nuanțele de intensitate — țin de virtutea pe care matematicienii o numesc eleganță și care indică însăși curba pură a mișcării gîndului, în actele inteligenței. Tema « draperie » e tema « desen »: « ispita spiritului cea mai obsedantă », pentru Valéry.



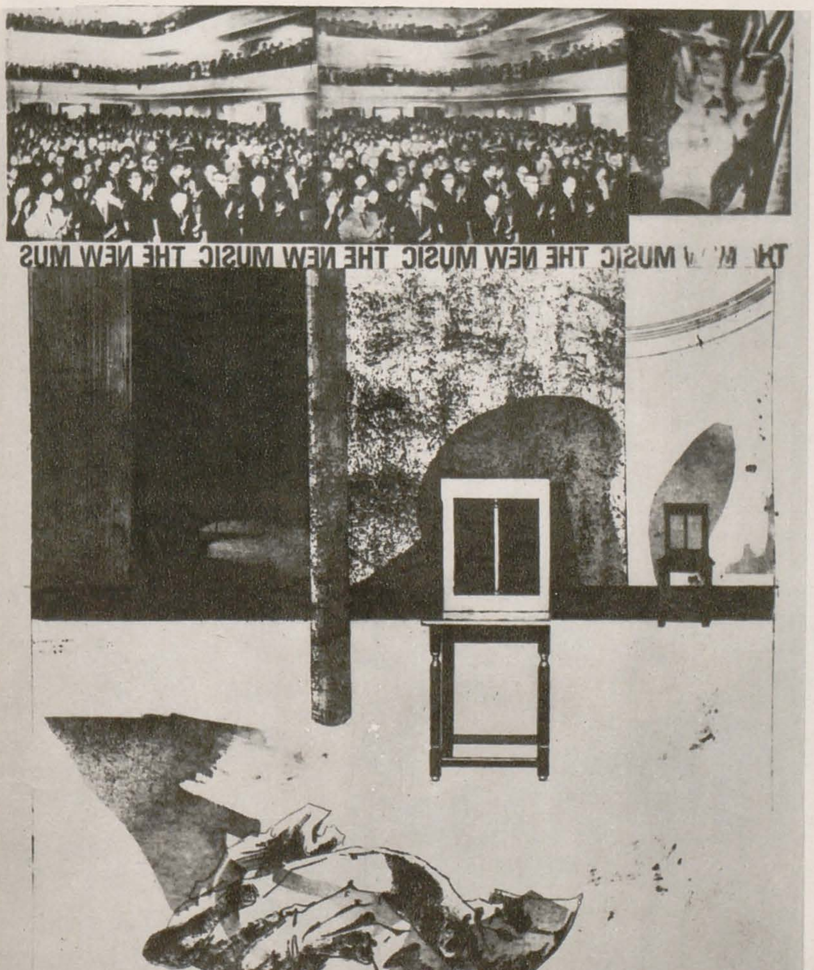
ION BITZAN: *Generatoare de imagini, desene,*

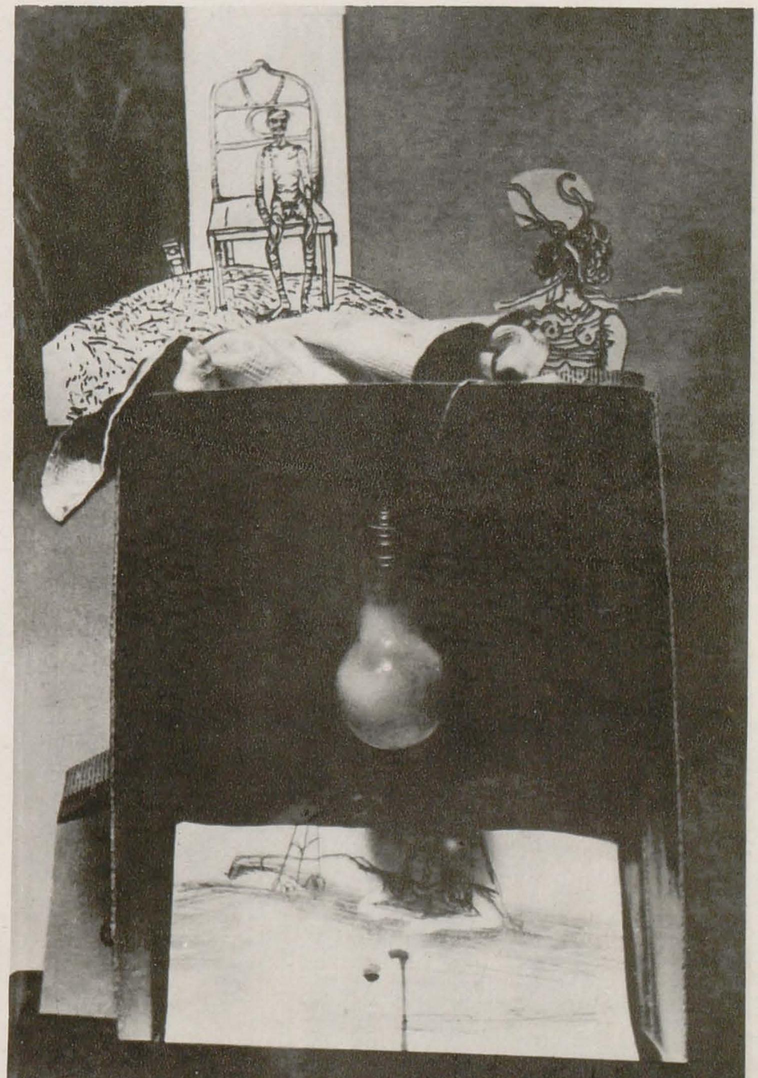
GETA BRĂTESCU: *Draperie, desen*

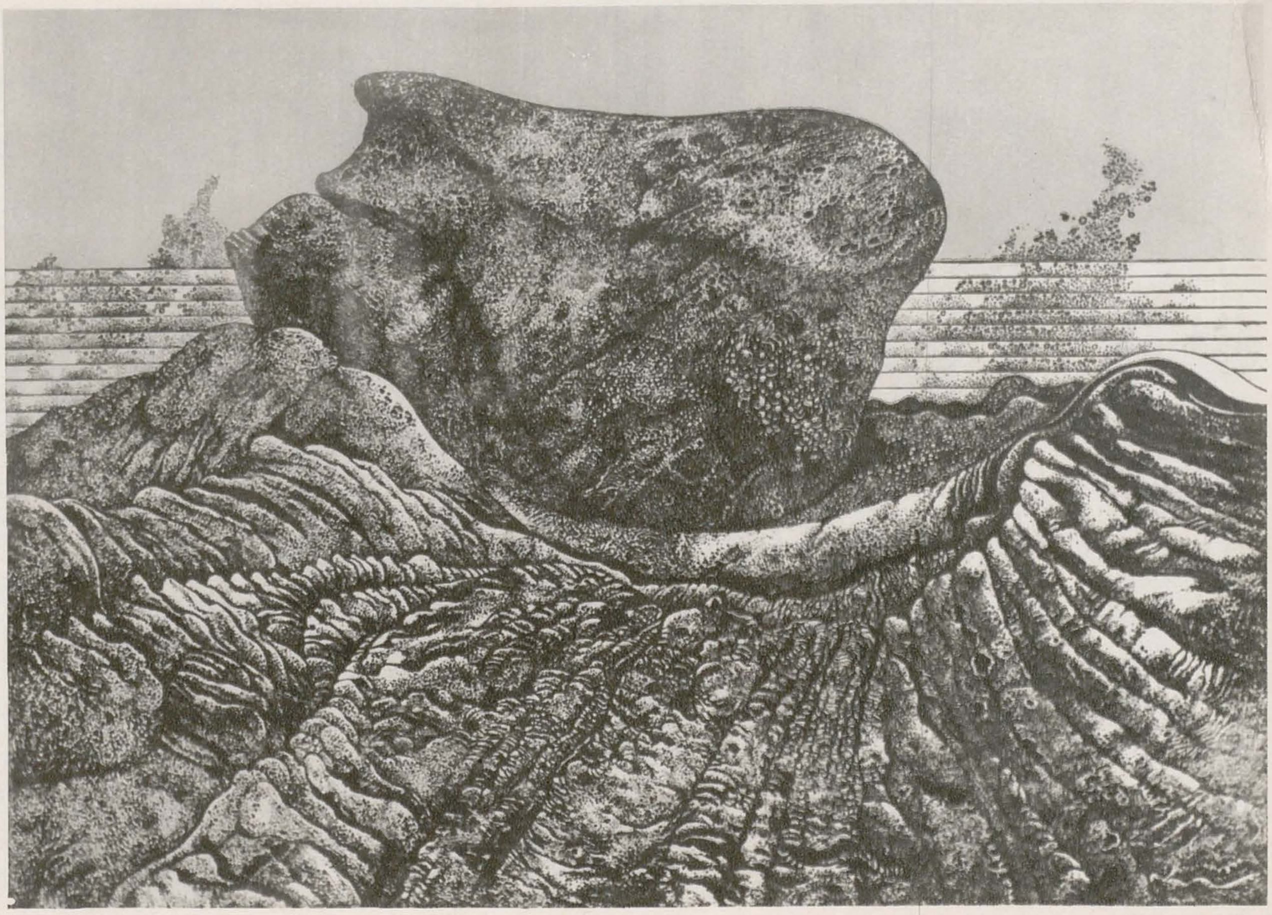


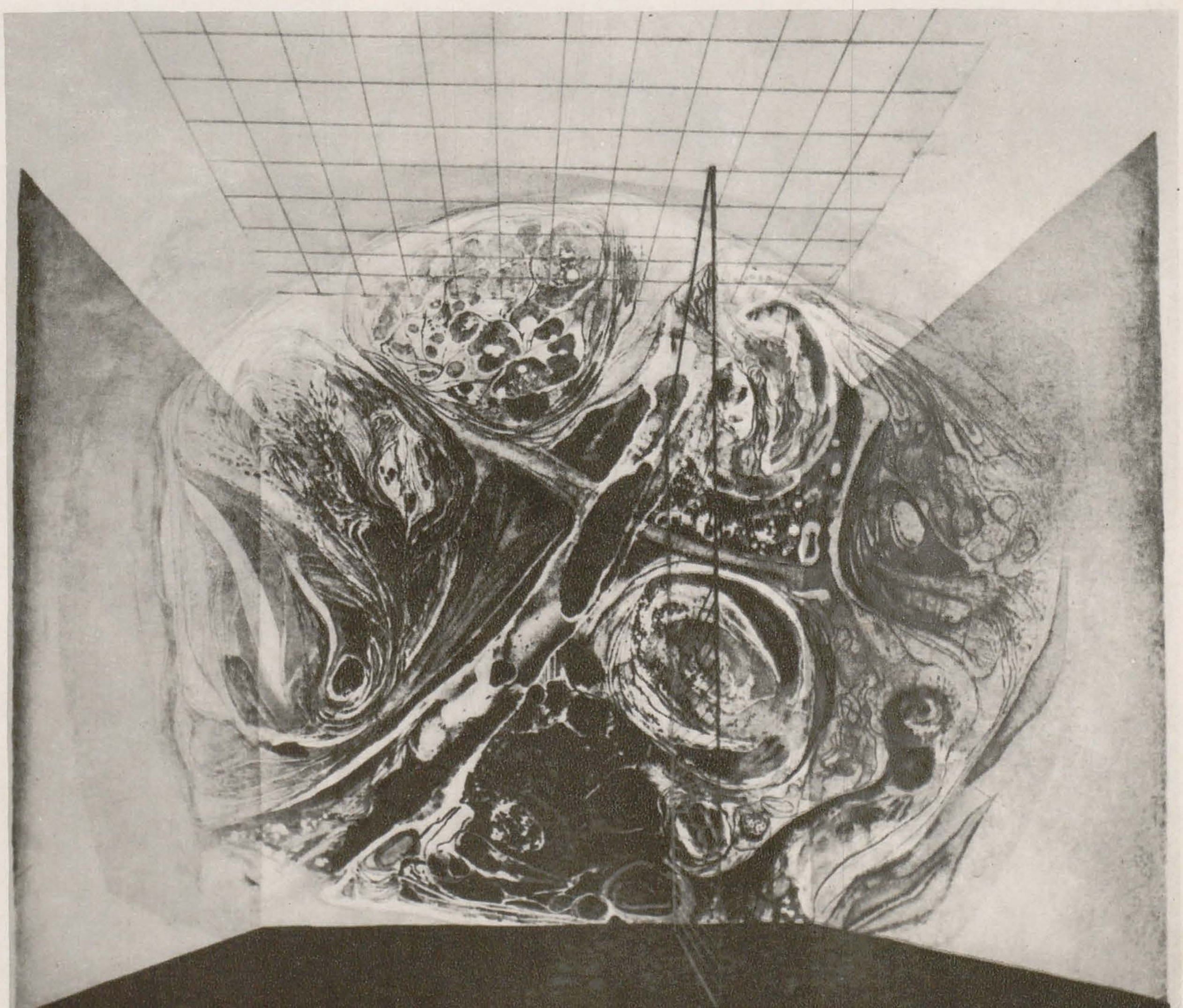
BENEDICT GĂNESCU: *Desen*

La Benedict Gănescu traseul pur, egal, apt pentru orice scriere, iconică sau abstractă, antrenează cortegiul calității estetice a « recelui » — puritatea geometrică, asepsia psihică, claritatea discursului, cadența retorică etc. Acest desen nu vrea să fie un limbaj personal printre altele, particulare, ci însăși limba vizualității, adică un mod spectacular, gen proxim fiind teatrul. Stilul savuros se naște din antiteza între răceala apodictică a ductului și bogăția imaginației pe care o slujește: umorul existențial, asumare a absurdului (cu metode clasice — stereotipie, inerția formelor, verosimilitatea oricărei aberații morfologice), funcționează în doi timpi — mașina liniară și sufletul desenatorului se modelează unul pe altul și dau spectacolul vieții ca automatism, dar sentința e pozitivă, reverențioasă.

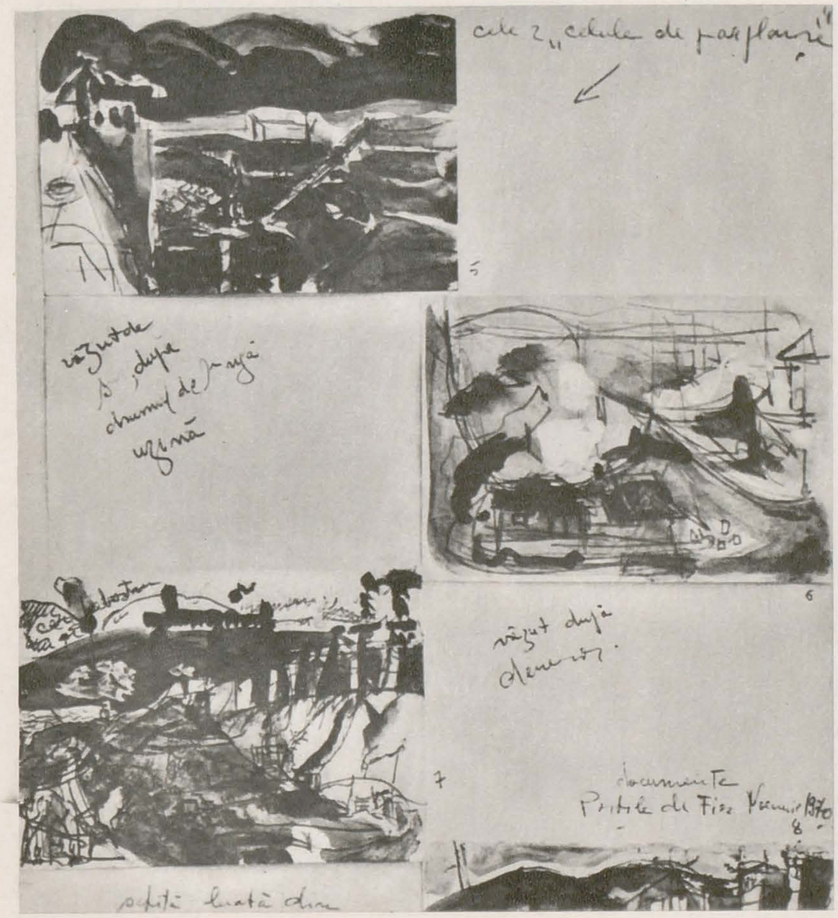


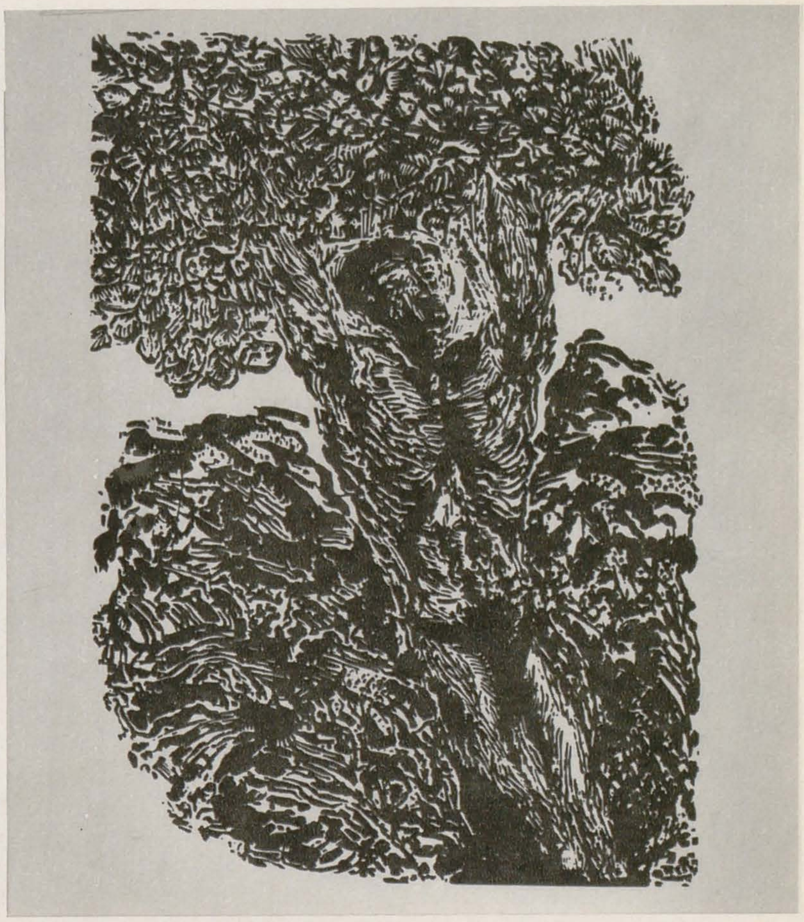


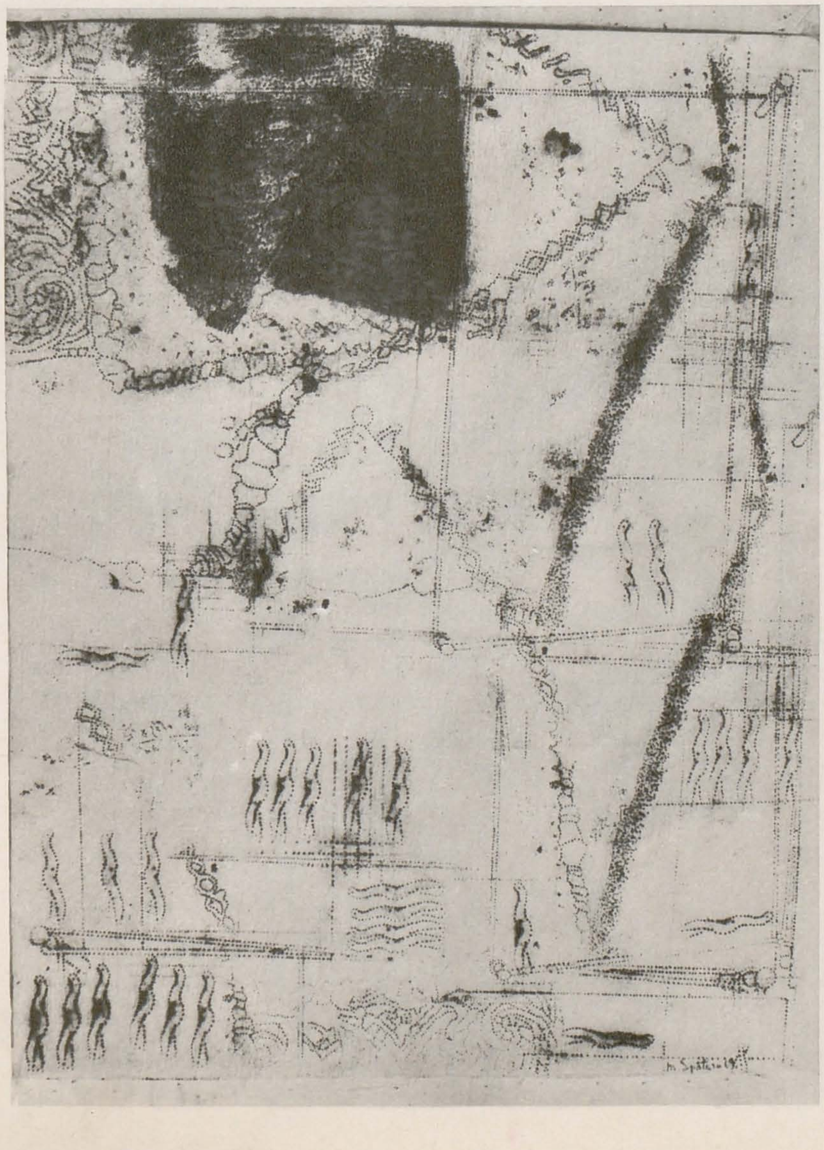




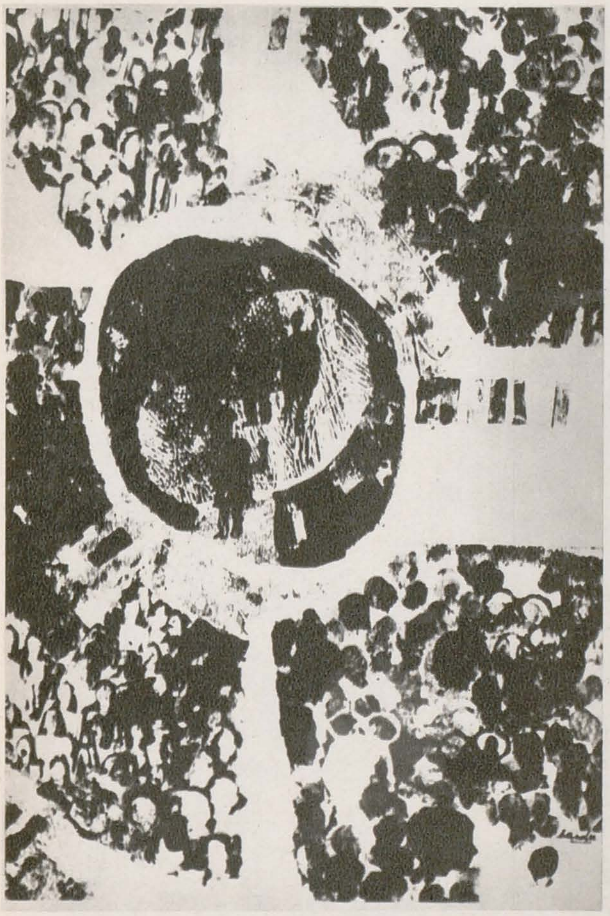
WANDA MIHULEAC: Posibilitatea unui inel, acvatinta
ANA MARIA ANDRONESCU: Compoziție, acvaforte
PUSZTAI PETER: Casa cea mică cu desene, tehnică mixtă
NICOLAE SĂFTOIU: Mal, acvaforte
CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ: Compoziție, acvaforte

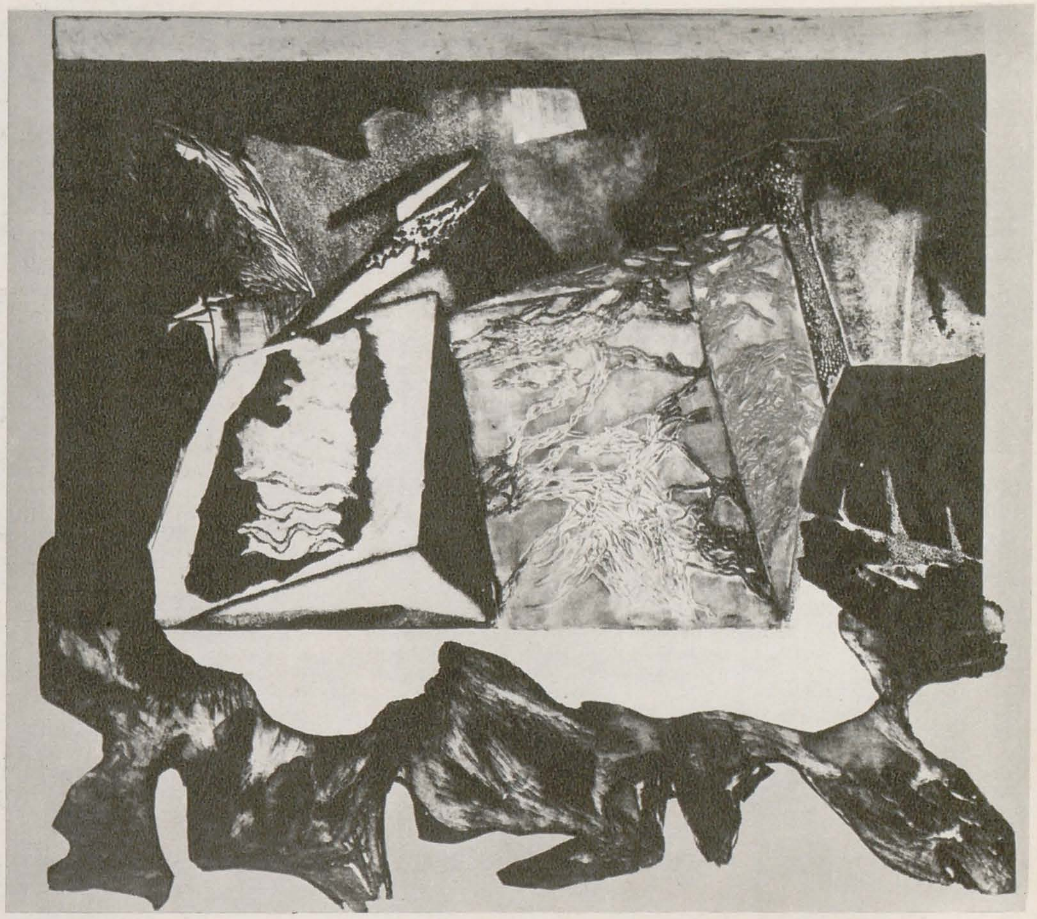


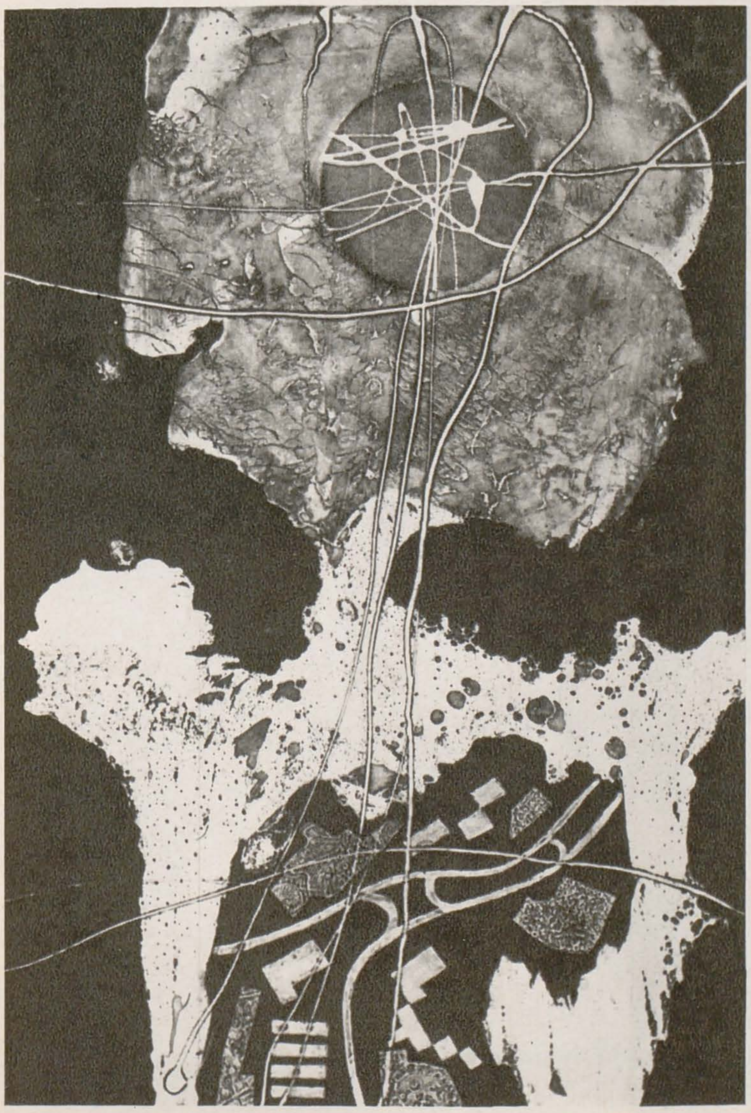


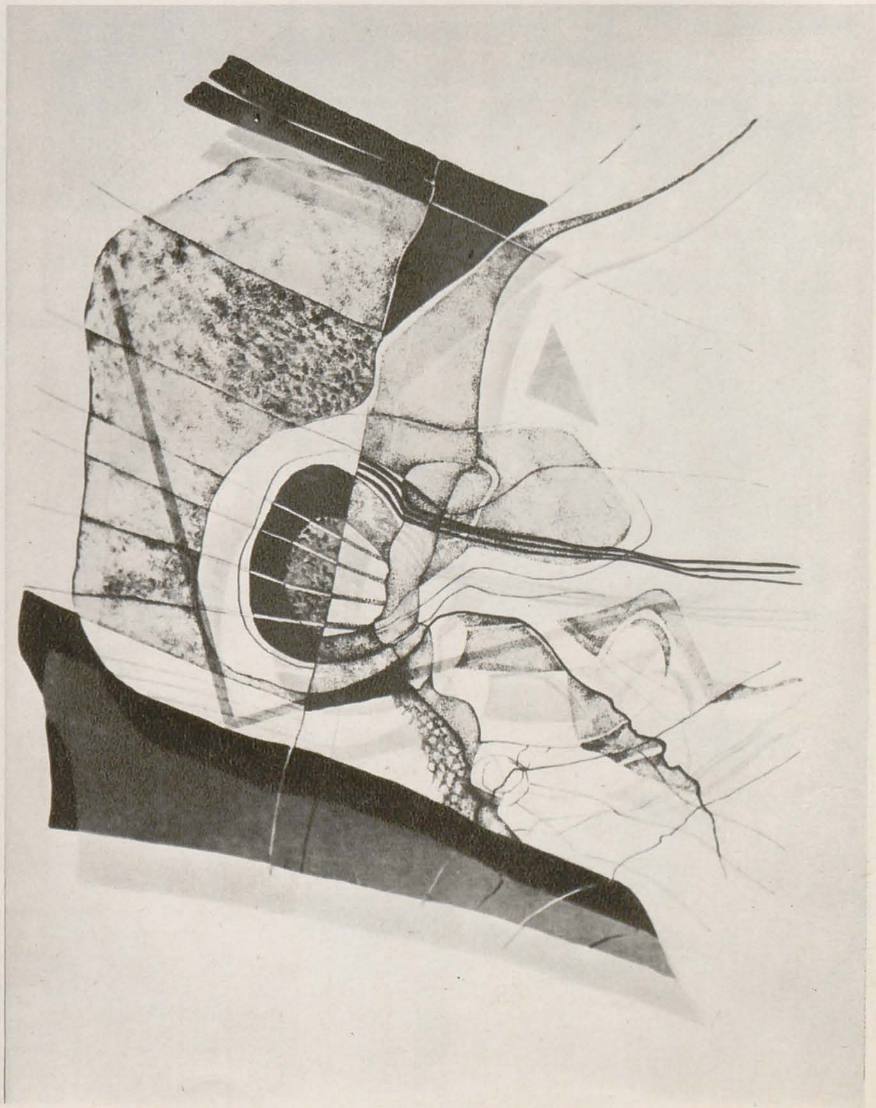


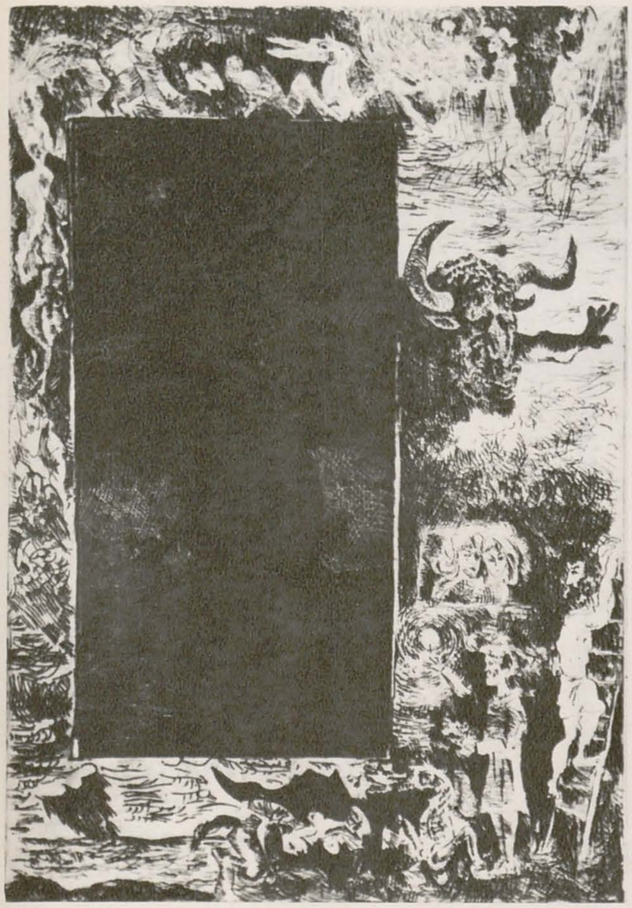
ERDÖS PAUL: *Ilustrație la Villon (fragment) desen*
CONSTANTIN BACIU: *Muzicanți, desen*
LIGIA MACOVEI: *Desen liric*
VALENTINA BARDU: *Orașul, tehnică mixtă*
ILEANA MICODIN: *Capul digului, tehnică mixtă*
FESZT LADISLAU: *În spațiu necunoscut, acvaforte, mezzotinta, 1970*
ADINA CALOENESCU: *Germinație, litografie*
TIBERIU NICORESCU: *Comentariu la moartea lui Picasso, tehnică mixtă*
AUREL BULACU: *Oglinzile, acvaforte*
TEODORA MOISESCU-STENDL *Aniversare, tuș și colaj pe hîrtie*
DAN ERCEANU: *Compoziție, acvaforte, acvatinta*
VICTOR VL. CIOBANU: *Compoziție, serigrafie*
IOAN DONCA: *Mișcare, desen*
SORIN ILFOVEANU: *Din ciclul « Vînătorile », litografie*

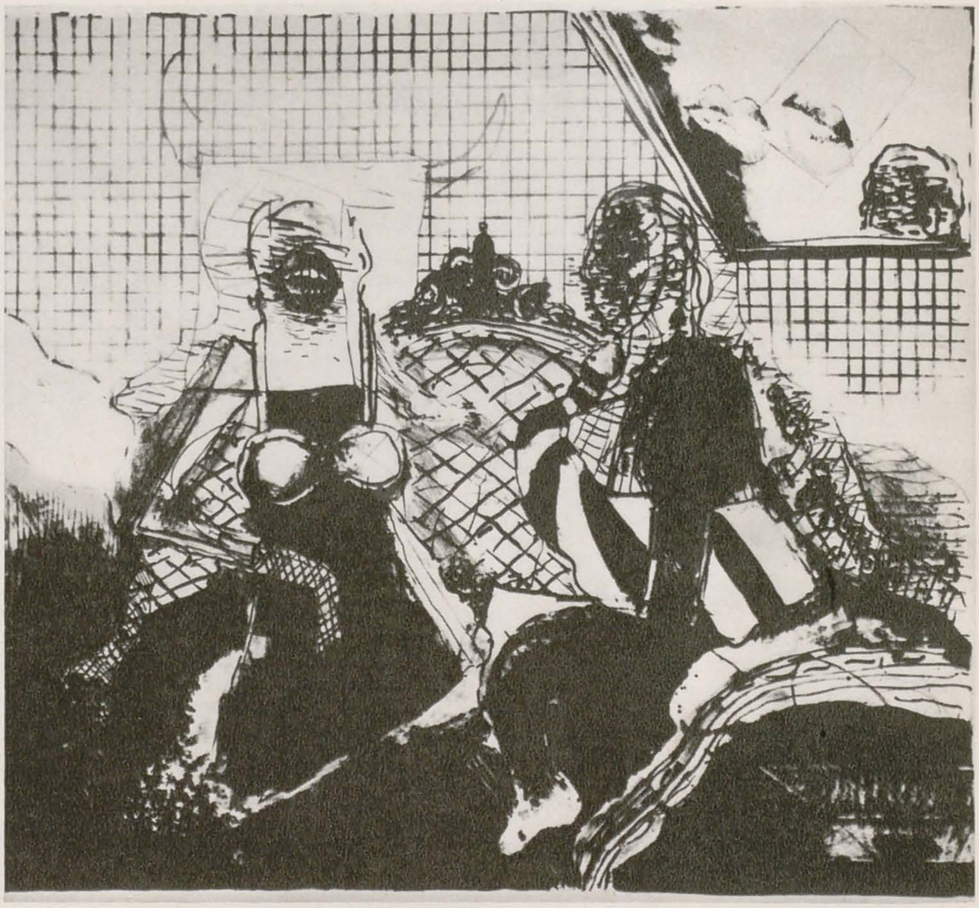


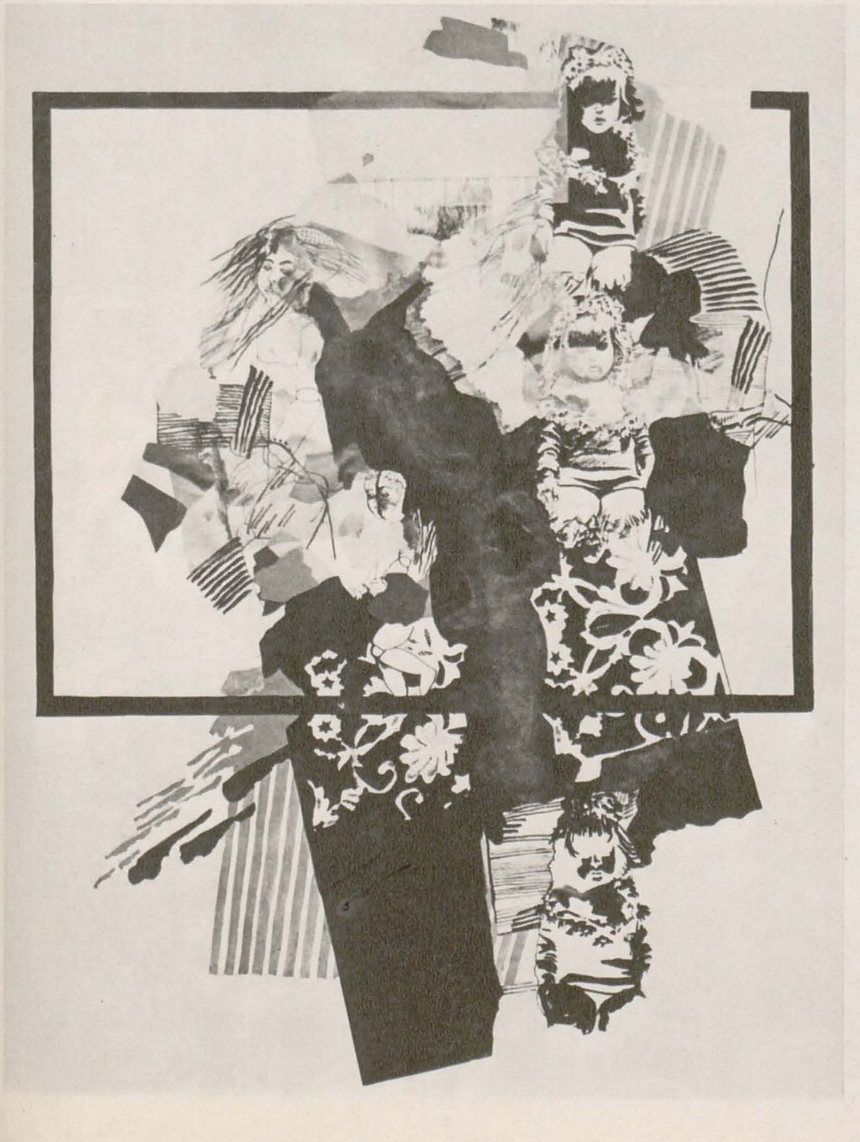


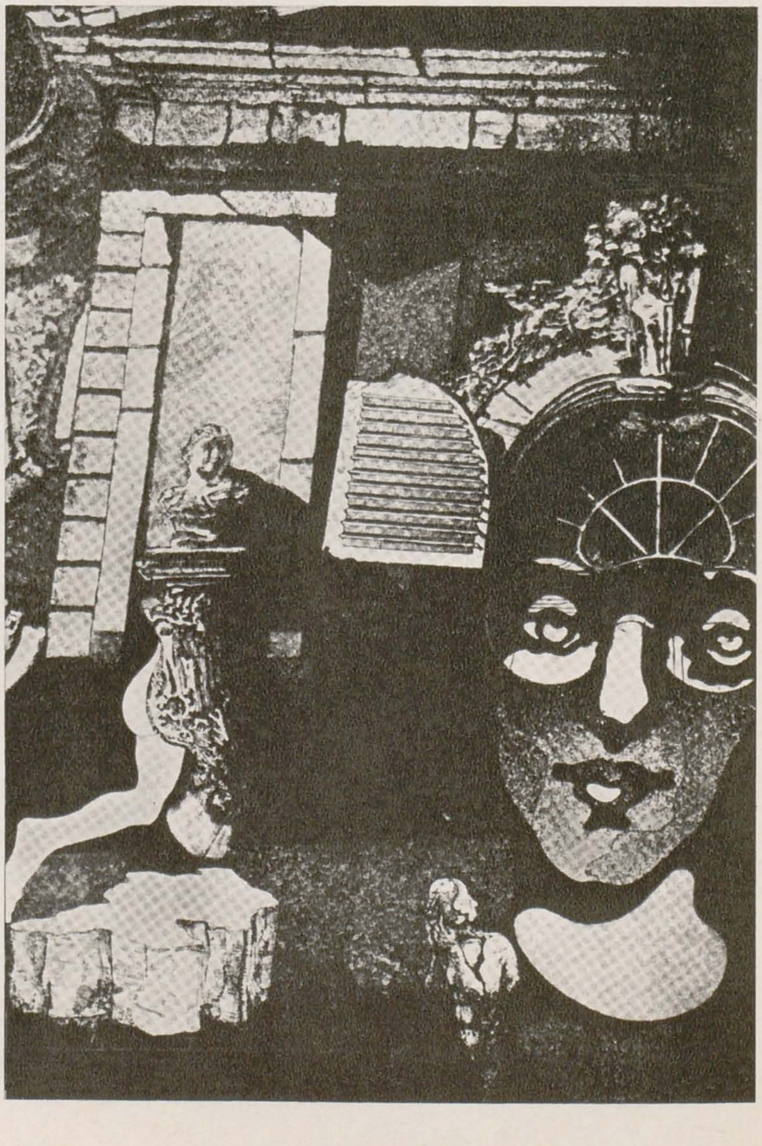


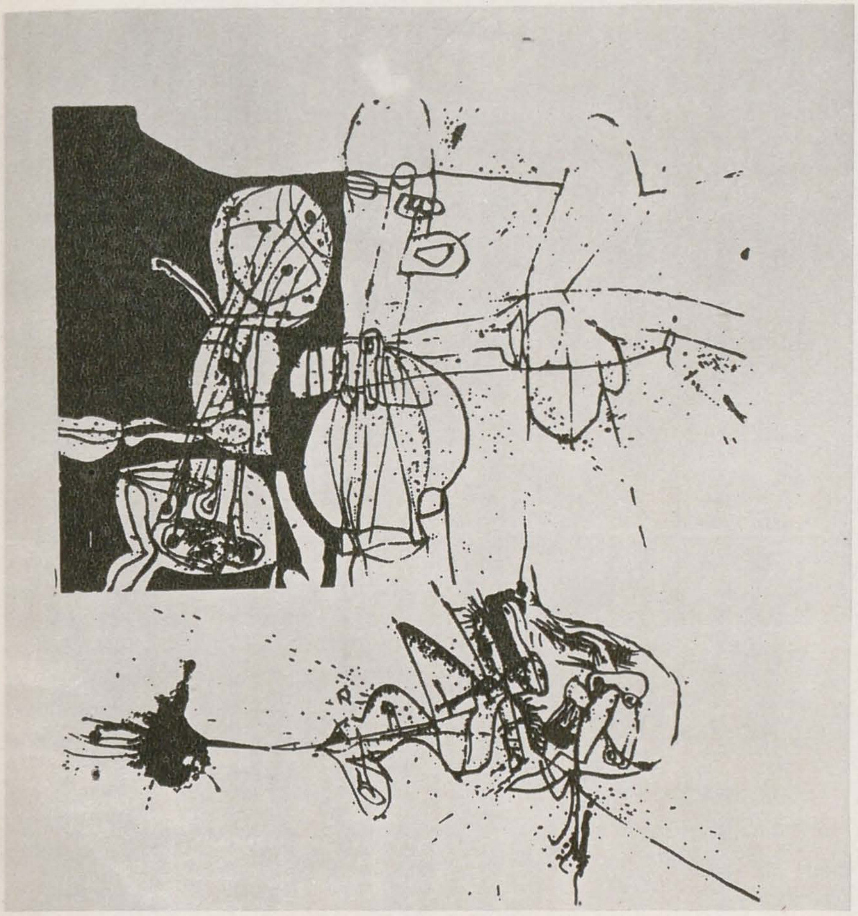


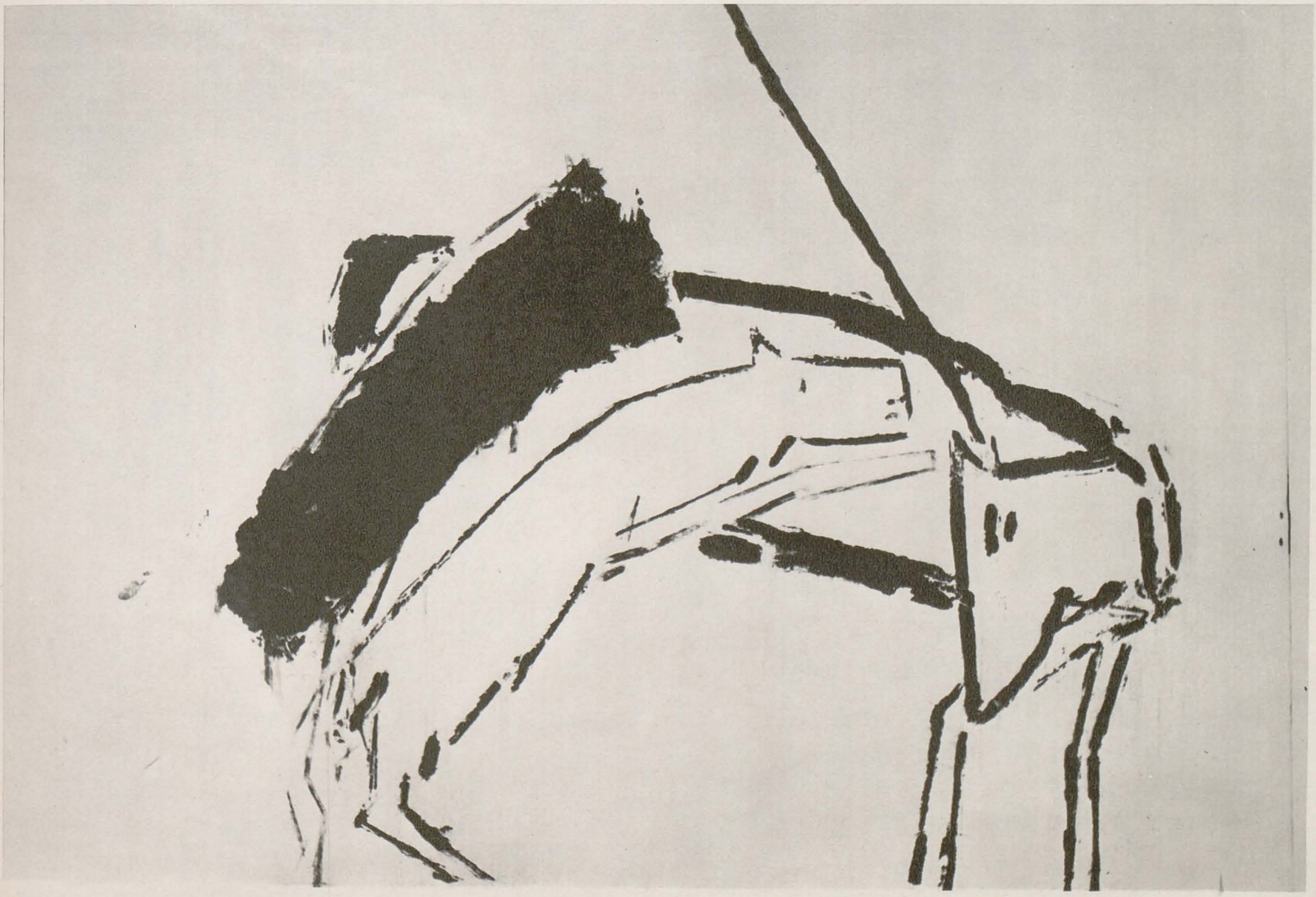


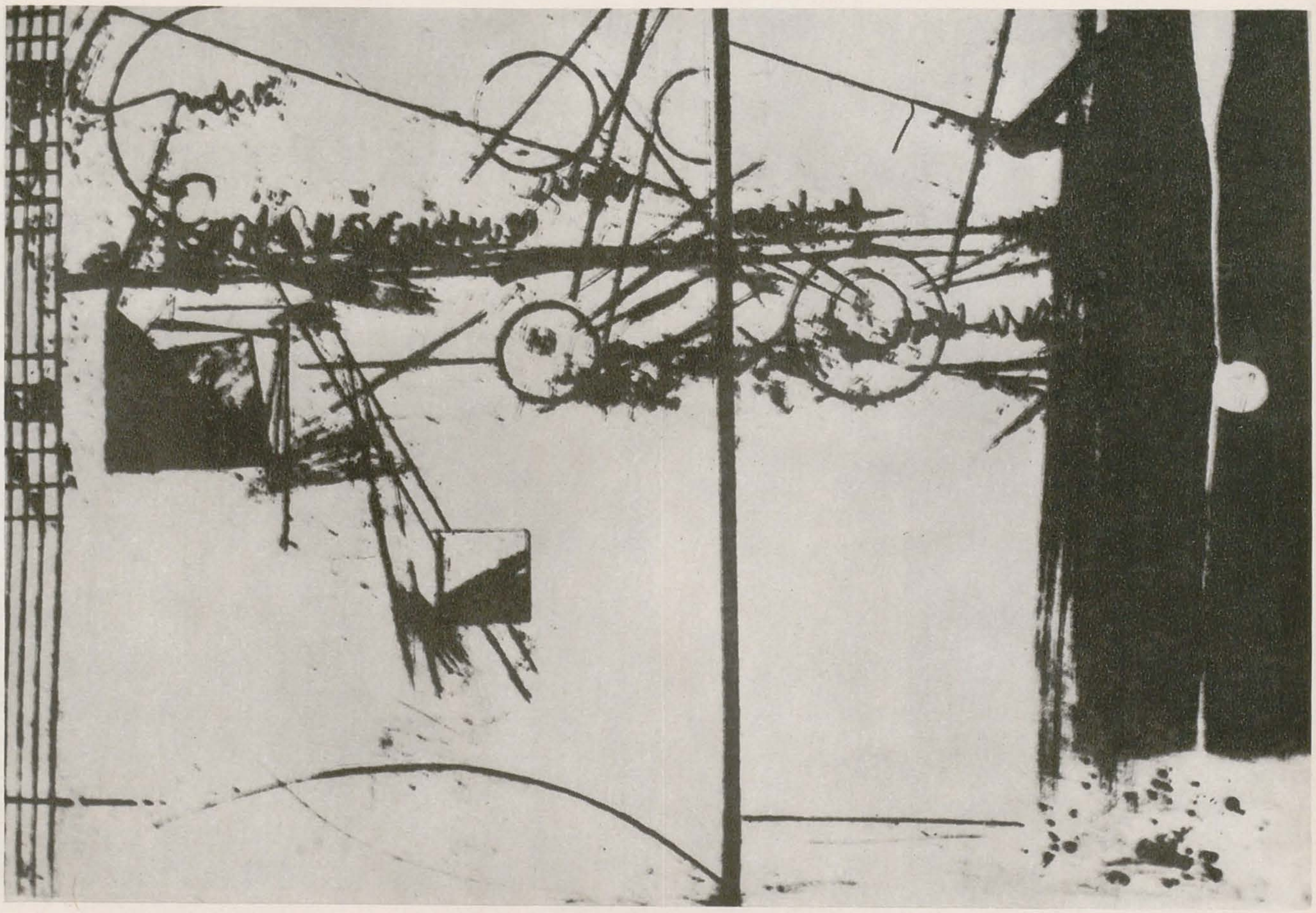


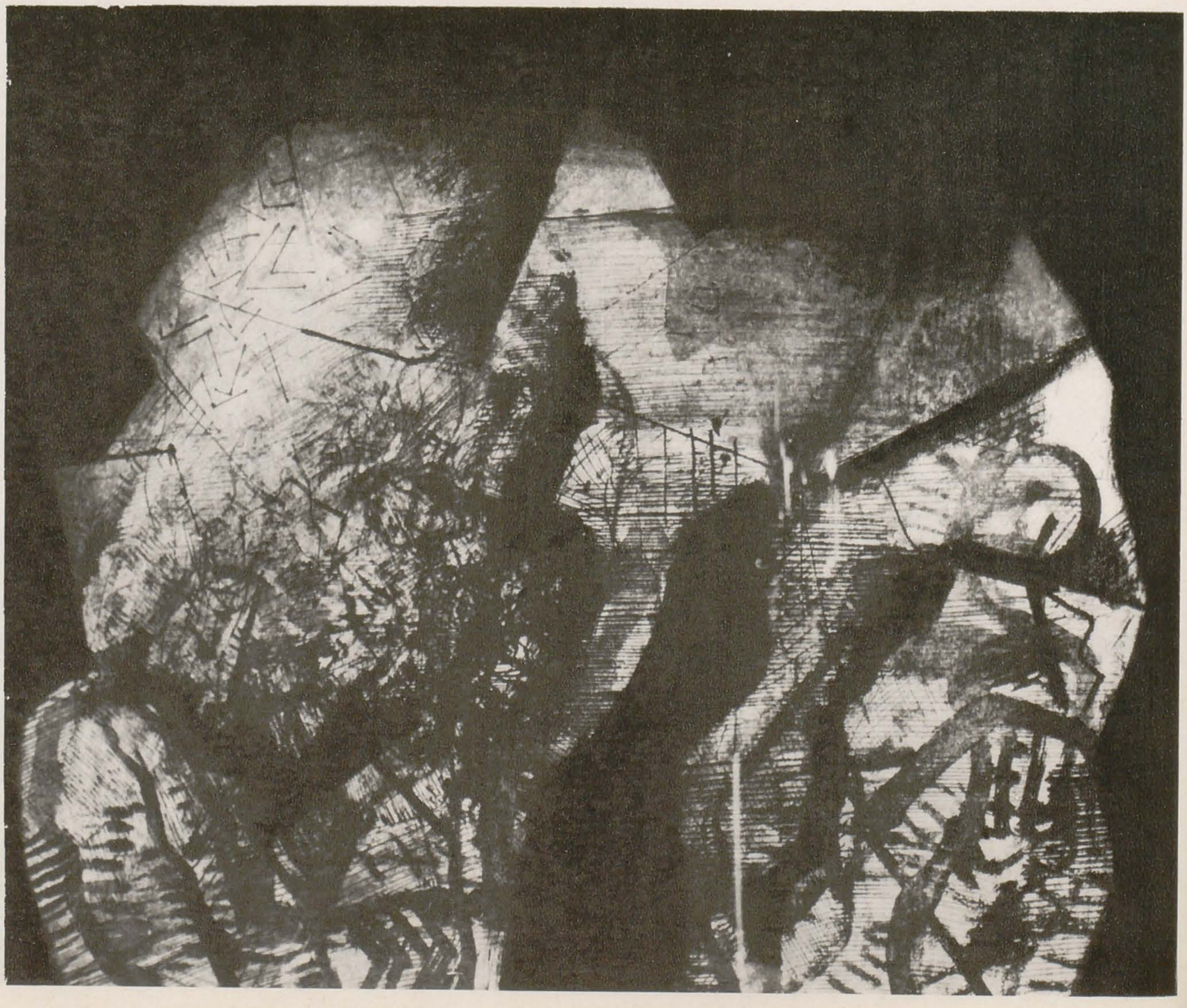












MARIANA PETRAȘCU: *Pagină de schițe*
ANTON PERUSSI: *Pămînt și apă, xilogravură*
MIRCEA SPĂTARU: *Apariție, desen*
ION STENDL: *Dans, serigrafie*
NISTOR COITA: *Compoziție, acvaforte*
SORIN DUMITRESCU: *Omagiu, tehnică mixtă*

REPERE ÎN GRAFICĂ

GRAVURA

Situația la zi a gravurii este (cu circumspecție spus) dificil de trasat. Agravată de cercetarea generală a unor noi forme de expresie, această situație nu este alarmantă; și totuși, din caracteristica voluntaritate a genului, din orgoliul lui sugerat, măcar, dacă nu explicit afirmat, din posibilitatea actuală de afirmare a unor conținuturi necesare, rămîne, la o severă analiză, puțin. Marile competiții ale gravurii decernează (și ceea ce este mai curios, își fac un punct de onoare din aceasta) premii importante unor pictori. Gravorul nu-și vede, prin aceste măsuri, stabilite într-un context pur artistic, prejudiciată autonomia? Mai mult chiar, libertarea de opțiune? Trebuie să recunoaștem (există în ceea ce spun un scepticism care trebuie luat în considerare la tonul general al acestor rînduri) că, în ciuda proliferării, în ciuda unei riguroase (chiar ortodoxe) specializări, situația gravurii este precară. « Biblia pentru săraci » — ceea ce era gravura în secolele ei de plenitudine — a decăzut astăzi la concurență cu medii mult mai eficace, medii moderne, electronice, care creează minut de minut globalitatea informației. Un rol practic înlocuit poate presupune, în revanșă, un rol artistic asumat, un rol autonom individualizat în perimetrul artistic. Dar posibilitățile plăcii de metal nu sînt infinite, ceea ce de altfel a și provocat *stilul internațional* în care expresia individuală este compromisă. Valoarea de « informare » care a motivat apariția gravurii și entuziasmul pentru efectele ei nu mai are curs astăzi, cînd multiplicarea și difuzarea imaginii e atît de lesnicioasă prin mijloace tehnice avansate. Rămînea deci să se amplifice valoarea intrinsecă a gravurii, ca efect estetic și ca semnificație a multiplicării. De aceea, din vechile virtuți artizanale care făceau onoarea și severitatea acestei activități, s-a dezvoltat o « artă poetică » din care cele mai importante caractere par să fie calitățile expresive proprii, și calitatea « socială » a multiplului: două « stări » opuse, căci prima, acea « conștiință estetică » a gravurii este un apanaj de ordinul individualității în ipostaza magică a decantării materiei, iar a doua, dimpotrivă, afișează poziția « desacralizantă » față de superstiția individualității și a comunicării fetișiste cu un creator care-și lasă « amprenta demiurgică » în operă. Cum obiectul însă nu-i niciodată perfect supus teoretizărilor, și aici departajarea e doar metodologie, cele două direcții — a misticii efectelor intraductibile și a despuierii de misterul autografiei — se întrepătrund, și de altfel în aceasta și constă sensul persistent al gravurii. Gravura trăiește mai ales prin cercetarea plastică generală (cum, într-un exemplu, gravurile lui Picasso sînt mai mult ale lui Picasso decît ale gravurii), mai mult prin ceea ce i se oferă decît prin ceea ce oferă; astfel încît, măsura care i se aplică, măsura axiologică, morală, trebuie redimensionată, adaptată la un raport de « ce » și « cum » care să explice recursul la această tehnică.

MESAJ

Fără îndoială, în fața perspectivei de a parcurge drumul, în general străbătut, al posibilităților tradiționale (de altfel manierismul alb/negrului reprezintă un indice sigur al inflației — caracteristic printr-un travaliu aproape absurd pe placă), artistul grafic care-și asumă riscurile provenite din propria condiție limitată alege alternativa mai puțin sigură a unor experimente care îl îndepărtează de la început de rigorile tradiționale, dar care îi deschid cîmpuri noi de expunere: în afara utilizării fotografiei, se extind limitele și așa destul de largi, fixate, ale grafismului, acceptîndu-se astfel procedee noi, mergînd de la desființarea însuși a conceptului de placă — ca în acele lucrări de grafică ce folosesc amprenta unui corp, obiect — pînă la reproducerea xerografică a unui ansamblu literal, grafic. În felul său particular, gravura urmează procesul de înnoire a conceptelor de bază ale artelor plastice. Astăzi, gravorul are de ales între posibilitatea unui stil, explorînd în continuare placa — și posibilitatea unui discurs — mai puțin articulat, mai puțin elaborat, dar mai eficace în planul imediateții, caracteristică gravurii. În general se conturează un conflict intern al genului — și în acest moment nu se poate ști dacă autonomia gravurii mai poate fi apărată cu argumente reale — sau dacă nu cumva ea va deveni o parte (anexată și modificată) a cercetării generale a plasticității.

TEHNICĂ

În ce măsură se poate trage o concluzie din bursa de valori instituită de marile întîlniri ale gravurii? Din punct de vedere pur simptomatologic, Ljubljana sau Cracovia, Lugano sau Tokyo — indică diverse rute ale tehnicii, orientări de limbaj. Ceea ce revelează pregnant totuși aceste manifestări artistice sînt problemele de vehiculare, de transport, care, de cele mai multe ori, determină însăși natura viziunii artistice. Proliferarea serigrafiei — ca tehnică nouă — ridică semne acute de întrebare în ceea ce privește natura intimă a gravurii. Cum se știe, serigrafia nu este o tehnică de gravare, ci doar de transport, în acest fel atacîndu-se însuși principiul de puritate tradițional. Serigrafia stabilește un raport nou cu fotografia, asumîndu-și și riscurile ce decurg din receptarea materialului fotografic ca material grafic. Considerată *fără sintaxă*, deci incapabilă de a fi fixată în cadrul unui cod, deci utilizabilă numai în cadrul unei viziuni simbolice, fotografia a fost analizată totuși din punctul de vedere al unui limbaj (deci cu o sintaxă precisă). Barthes a demonstrat că fotografia de presă nu poate fi analizată conform unui canon aplicabil structurii unei lucrări artistice, dar că această analiză trebuie urmărită în contextul paginii de ziar din care nu poate fi sustrasă. Pendulînd între o utilizare simbolică și una documentară — artistul grafic eludează de fapt definiția riguroasă a genului gravurii, optînd pentru o radicalizare a tipului de mesaj transmis. Afluența temelor picturii încurajează coexistența, neglijînd în favoarea unei praxis de plasticitate procesul purității. Dacă acesta este drumul integrării, atunci procesul este stimulativ de ambele părți. Tehnicile gravurii (rămase printr-o complicată concurență cu alte mijloace, cu statutul de multiplicare) nu mai reproduc temele iconografice ale picturii, ci sintagmele ei stilistice (din care și profită pentru uzul propriu uneori) — păstrîndu-și intacte posibilitățile și privilegiile de intervenție în stricta actualitate, în inima evenimentelor. Această dialectică a pierderilor și cîștigurilor se recunoaște bine și în gravura românească, parte integrantă a gravurii europene; s-ar putea spune, chiar, că activismul gravurii românești este salutar pentru condiția artistului: participările numeroase la concursuri precum și unele premii la unele din acestea exprimă o veritabilă emulație artistică. În pasivul acestui bilanț trebuie însă trecut, cu o undă de vehemență, starea precară a tehnologiei: un singur atelier de gravură în București (ceea ce determină recurgerea la vechi proceede artizanale), lipsa cadrelor auxiliare, presele depășite tehnic, și, cel mai important lucru — atitudinea provincială în raport cu achiziția noilor tehnologii. Nu fetișizăm, dar o tehnică așa cum se recomandă azi serigrafia este indispensabilă în definiția gravurii ca posibilitate de oglindire a realității (lăsăm deci la o parte impulsul pentru o reinterpretare stilistică a genului). Iar desigur acest fapt nu poate fi imputat artistului. El acționează după propriile puteri, propune inventivitate acolo unde este doar utilaj anacronic, croind o haină nouă din materiale vechi.

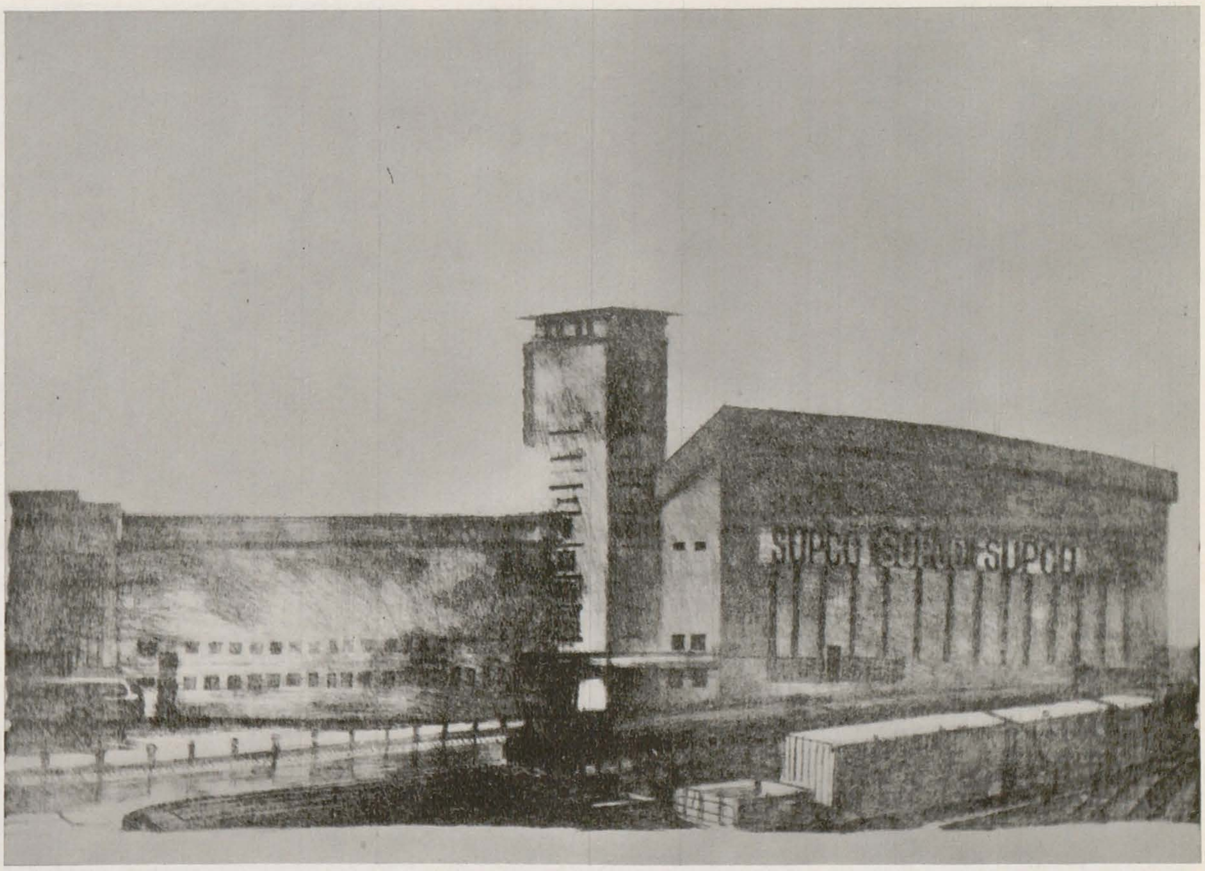
Să luăm deci în considerație — la bilanțul unui gen — și datele care, dintr-o perspectivă estetică, pot părea meschine.

IULIAN MEREUȚĂ

HORIA TEODORU: Peisaj, litografie

La prima lectură, litografiile lui Horia Teodoru sînt un pariu de neplasticitate, de consecventă dirijare a liniei pe un motiv peisagistic. În ciuda referinței mediate, adevărata lor finalitate (cel puțin ca ipoteză de receptor) constă într-o maximă abstractizare a unor valori grafice. Și tot la o primă lectură, diferența dintre specificitatea desenului ca atare și specificitatea litografiei ca atare ar părea minimă, dacă nu chiar inexistentă. Artistul, eminent profesor de perspectivă, deci angajat într-o cercetare foarte profundă a problemelor (mai ales teoretice) de spațiu, a simțit nevoia unei posibilități de mecanizare a travaliului grafic, reproducerea litografică a desenului părînd a elimina orice intervenție emoțională. Spațiul se naște dintr-o succesiune riguroasă de planuri realizate numai prin linie, creîndu-se astfel o epură perspectivală; litografia (ca tehnică) are un scop pur didactic (didacticism cantonat însă într-un spațiu artistic) de analiză a unei probleme strict topologice.

Rolul « situației găsite » acționează în sens dramatic, ca postură dedramatizată, părăsind valorile tradiționale de alb-negru, așa cum, simulînd o paralelă în cazul lui Grigorescu Ion, avansată și cu alte ocazii, dramaturgia lui Brecht este o propunere de spectacol dedramatizat (valorile spectaculare fiind părăsite în favoarea unei teze care se sprijină parcă întîmplător pe componente de spectacol). Demersul este foarte caracteristic pentru anumite tendințe ale gravurii contemporane: « antiprofesionalizarea » derivă dintr-un proces de obiectivare, dintr-o « montare » ideologică, ca atare — elementul subiectiv, stilul și componentele lui de practică artistică și istorică dovedindu-se insuficiente în perspectiva actualizării. Ca și ilustrațiile lui Rauschenberg la Infernul lui Dante — transportul unor pagini de ziar pe un suport material, și mai ales ca și ciclul de serigrafii « Incidente rasiale » sau « Accidente de circulație » de Warhol — (la acesta din urmă — dezangajarea stilistică fiind totală) — litografiile lui Grigorescu Ion sînt, în fond, tot rezultatele unei tehnici de transport, în care elementul subiectiv tinde spre o limită stilistică nulă, dar care se dovedește în cele din urmă o etapă necesară spre o dramatizare de un tip nou: litografia care traduce realitatea multisecvențial, global și simultan, convertire a realității într-un story T.V.



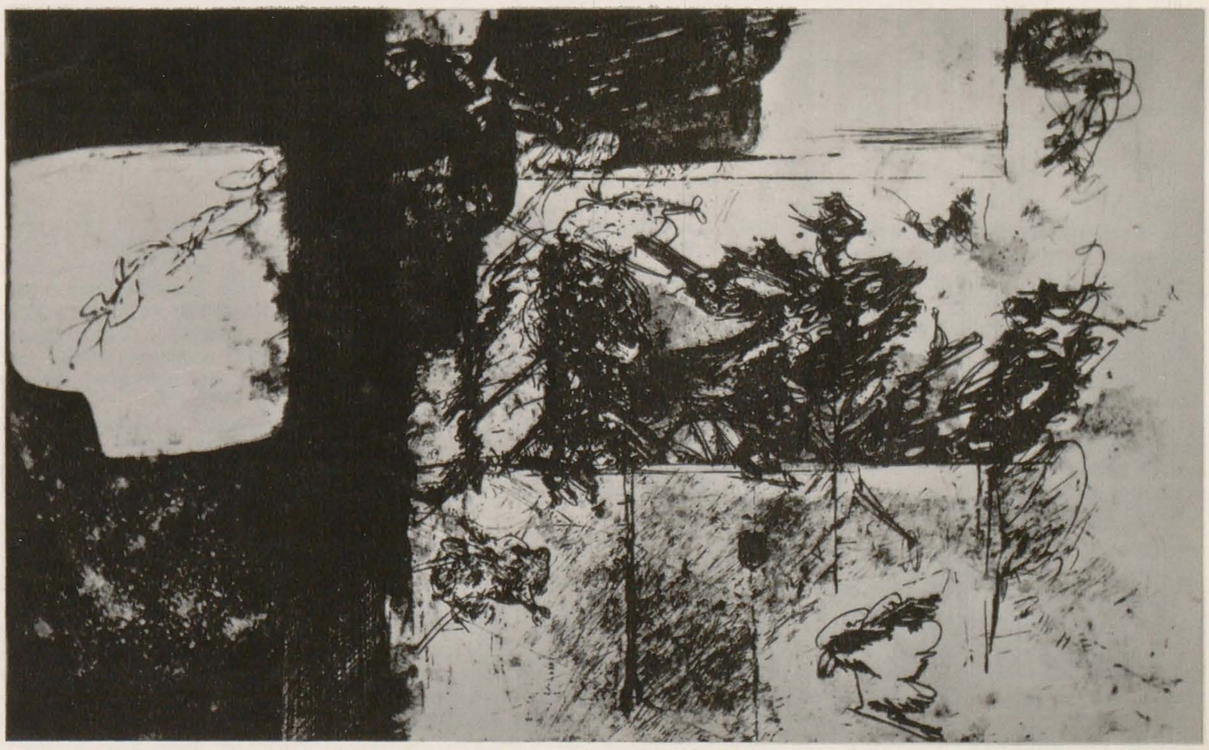
GRIGORESCU ION: Peisaj industrial, litografie

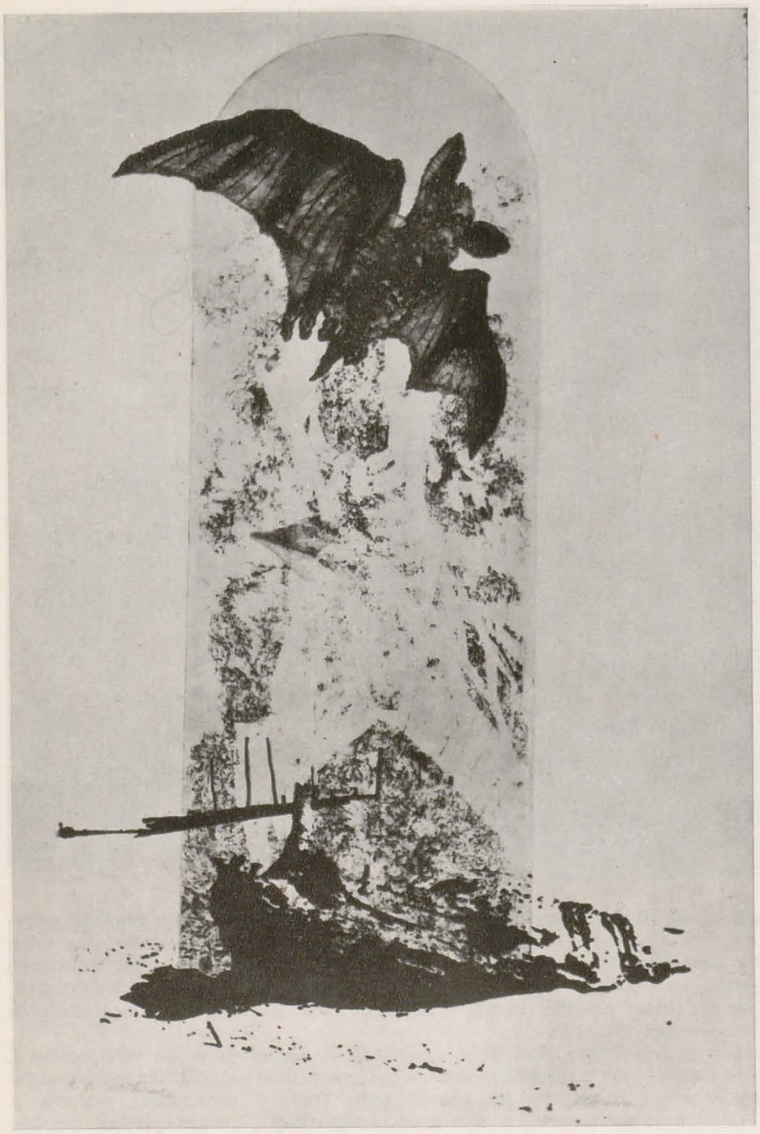
Situația actuală a gravurii nu poate face abstracție și de tendința de maximă profesionalizare a graficii; eufemistic spus, pentru că această tendință reprezintă partea cea mai importantă din definiția gravurii, din ceea ce menține orgoliul ei ca gen autonom: dovadă sînt premiile marilor competiții ale genului acordate tocmai acestei înțelegeri a actului gravurii. Laureat la Lugano, Dumitru Cionca profesează artisticitatea, explorînd posibilitățile spațiului grafic nu ca ecran posibil iconic, ci ca suprafață pe care se derulează, în primul rînd, « cortegiul fastului artistic » — cum s-a spus.

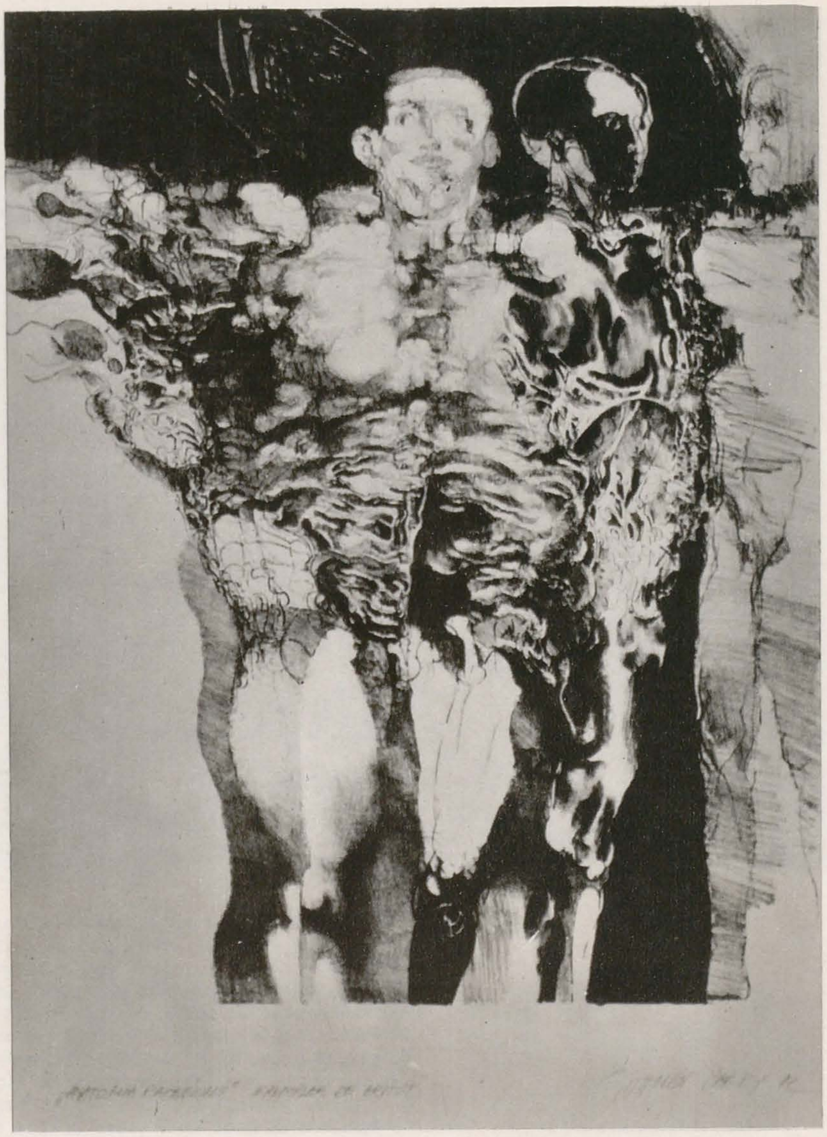
Adept al gravurii în metal, dintre speciile gravurii cea mai bine acordată la tendințele de virtuozitate, Cionca exploatează (și aceasta spus, dincolo de viziunea artistică propriu-zisă, care interesează într-o descripție a situației actuale a gravurii mai puțin) fiecare centimetru de placă, prin tratări succesive, pentru a ajunge la acel grad de finisare la care opozițiile de alb-negru ies din zona vulgarității, caracteristică multor practicieni de la noi și din lumea largă.

Se poate spune că, în acest caz, asistăm la o extindere a alfabetului, nu prin mărirea numărului de litere ci prin supunerea la un cod de emisie mult mai suplu. Discursul grafic este complex dar și dificil, elegant dar și periculos prin puterea lui de seducție. Știința arabescurilor ascunde totdeauna capcana manierismului și a fost pericolul dintotdeauna, al acestui gen fragil, de a cădea într-o tehnicitate abstractă, funcționînd, ce-i drept, ireproșabil.

DUMITRU CIONCA: Compoziție, acvaforte





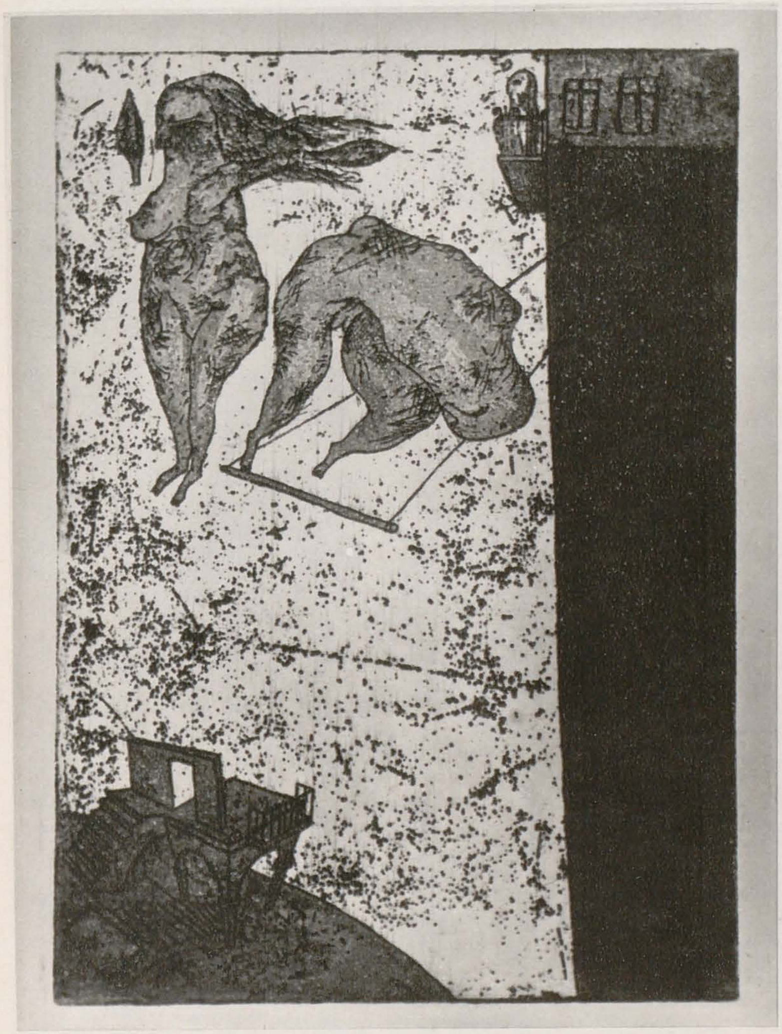


MARCEL CHIRNOAGĂ: Amintire, tehnică mixtă

HARRY GUTTMAN: Anatomia războiului, litografie

Cu lucrările lui Marcel Chirnoagă problemele acestui grupaj se reîntorc spre o anume specificitate a gravurii: nu e vorba însă de o specificitate artistică propriu-zisă ci de una de mesaj, de direcție. Gravura, ca gen autonom, își creează o rațiune în impactul direct, imediat, cu actualitatea realității. Gravura lui Chirnoagă traduce în opinie o realitate socială, traducere însă care realizează într-un registru sumar atît viziunea politică cît și viziunea artistică. Chirnoagă folosește gravura ca discurs retoric împotriva sau pentru ceva, îi atribuie o finalitate practică în teritoriul acțiunii. Legată de acțiune, gravura devine un instrument (și este caracteristică această atitudine pentru o mare parte din gravura contemporană), diferențele de etapă istorică ținînd mai ales de perfecționarea genului, și nu de învestitura morală. Chirnoagă folosește, de pildă, un dublu tiraj: peste un fond litografiat se trage din nou cu o placă de metal gravată, dar efectele țin mai puțin de stil personal cît de sondarea în profunzime a temei, de obținerea metaforelor din discursul retoric rostit.

Amestec de psihodramă și corespondență simbolică, gravurile lui H. Guttman obiectivează într-o măsură ce devine expresivă (în sfîrșit, expresivă, am putea spune ținînd seama de incoerența folosirii acestor însușiri) — conținutul dramatic al limbajului grafic. Opoziția tradițională alb-negru devine aici o problemă de ecleraj, diseminarea luminii într-o cameră obscură (sau scenă în care se petrece spectacolul unor confruntări umane) constituind trama gravurii. Regia luminilor capătă amploare într-un ciclu mai recent, cu aparența texturală a radiografiilor, în care se amplifică elementele de psihodramă (sau teatru în maniera Grotowski), în care participarea gravorului la actul politic (în general sensul acestui ciclu de gravuri) devine mai intens.

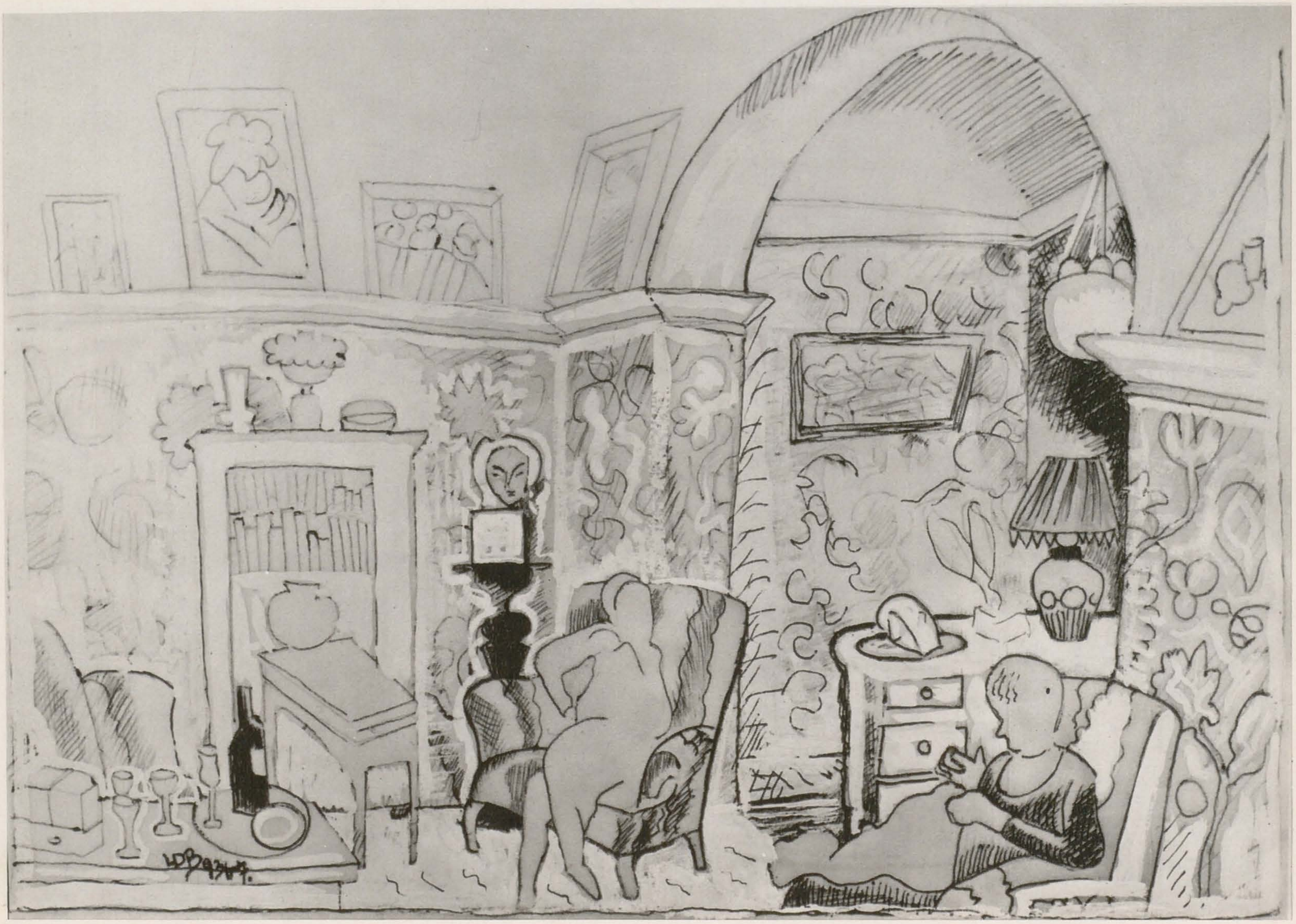


N. KRASOVSCHI: Zbor, acvatinta

MIRCEA DUMITRESCU: Portret, xilogravură

N. Krasovschi eliberează gravura de artisticitatea superficială (în general, semnal pentru captarea bunăvoinței juriilor) — făcînd o gravură simplă ca tehnică, cu o ușoară aparență de ilustrație la text. Dar este evident că aceste gravuri fac parte dintr-un întreg mai greu recuperabil ca mesaj artistic decît o simplă gravură, acomodînd vizual o implicare existențială profundă, transmisă și separat, pe calea literaturii. Prozator, N. Krasovschi intuiește în gravură un mediator al spiritului artistic personal dar — ceea ce este important — nu confundă domeniile: desenul mediază trecerea din literatură în vizual, și în această calitate el se încarcă de semnificații suplimentare. În aceeași ordine de idei, la Krasovschi actul gravurii echivalează actul editării.

La Mircea Dumitrescu — demersul gravorului se bazează pe un paradox: virtuțile unui medium tradițional, xilogravura, sînt puse în slujba unei reinterpretări iconice cu sensul că o nouă imagine este pusă în cauză odată cu dezvoltarea unor noi tehnici de surprindere a realității.
Influența fotografiei și în special a televiziunii pot fi discernabile în aceste lucrări cu multă ușurință: Mircea Dumitrescu stabilește o legătură univocă între imaginea xilografiei și imaginea televiziunii prin ceea ce Mc Luhan numește « slabă informație ». Dintre toate tehnicile gravurii, xilogravura a fost și este cea mai deficitară din punctul de vedere al cantității de informație; imaginea de televiziune cu rețeaua ei de linii și puncte este de asemenea deficitară informațional. Se poate stabili, așadar, o echivalență, discernabilă în « căldura lor », în ceea ce tot Mc Luhan numește « hot medium ». Aidoma telefotografiilor, gravurile lui Mircea Dumitrescu se cer completate de o istorie, de o cantitate de informație, de un coeficient de narațiune pe care o cunoaștem anterior. Gravorul, definit de aceste lucrări, este un reporter care nu operează ca factor artistic, ci ca martor.
Demistificarea ficțiunii « frumoase », subiacentă dar intenționată, face parte din atitudinea acestui tip de reporter, dar, așa cum am subliniat, interesul principal constă în producerea imaginii, în depistarea unor noi posibilități iconice.



LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: Interiorul Darvari (1936—37). În centru, pe soclu: « Danaida » (piatră); în dreapta, pe o tipsie: « Muza adormită » (bronz)

arhiva brâncuşi

DANAIDA

Ca și oamenii, și lucrările lor de artă își pot avea uneori propria « aventură ». Să mai amintim de reiteratele peripeții ale mereu faimoasei *Mona Lisa*, ori de peregrinările interurbane ale monumentului *Părintele Lucaciu* al lui Corneliu Medrea ? Vom încerca să relatăm povestea aproape neștiută a unei sculpturi în piatră, cioplită, credem, în 1909, de Constantin Brâncuși. Este vorba de biografia lucrării *Danaida*, rămasă permanent în țară, importantă pentru noi și pentru faptul că este cea din urmă realizată înainte de primul război mondial, în România, și expusă în primăvara anului 1914 la « Tinerimea Artistică », alături de *M-elle Pogany* (poreclită atunci *Danae*), de *Muza adormită*, de *Rugăciunea* ș.a. *Danaida* este un « titlu putativ », cum spunea Sidney Geist, titlu mitologic conferit de Brâncuși în mod derutant și unei alte opere: o versiune a lucrării *M-elle Pogany*. Exact aceeași denumire o va da în 1914 unei sculpturi inițial intitulate *Tête de jeune fille*, pe care V.G. Paleolog o va numi în 1942 — probabil fiindcă trecuseră anii — *Tête de jeune femme sur socle à motif floral roumain*[1] (*C. Brancusi*, București, 1947, p. 13). Dar aceasta a mai purtat și altă denumire, în 1942 de astă dată, firește, fără știrea artistului, cînd a fost a doua oară expusă la neuitatul « Cămin al Artei » — astăzi Anticariatul de stat — din galeriile Kretzulescu; atunci, printr-o insolită mutație, *Danaida* a fost greșit intitulată *Cuminţenia Pămîntului*, etichetă sub care a apărut în ziarele « Tribuna Poporului » și « Viața » (1942, septembrie 22 și octombrie 18).

Petru Comarnescu — care semna cronica plastică în acest din urmă periodic — a insistat asupra așa-zisei *Cuminţenii* și în numărul din decembrie al « Revistei Fundațiilor Regale » unde-i re-publică fotografia; la rîndul lui, Paleolog preia greșeala, reproducînd, 5 ani mai tîrziu, întocmai sub același titlu, aceeași imagine în revista « Arcades » (ianuarie 1947). Faptul că fotografia a fost tipărită în mai multe periodice, printre care și în « Revista Fundațiilor » la care colabora și Tudor Arghezi, va declanșa în mintea poetului o amintire veche de douăzeci și opt de ani: el va recunoaște în opera lui Brâncuși o piesă pe care odinioară o recenzase elogios în timpul cînd făcea cronică plastică în ziarul « Seara » și anume la 28 aprilie 1914, cînd se ocupase de cea de-a XIV-a expoziție de pictură și sculptură a Societății « Tinerimea artistică ». Arghezi scrie despre această sculptură, evocînd pe colecționarul Alexandru Bogdan-Pitești care, lucru aproape neștiut, a fost primul ei proprietar, în revista « Lumină și culoare » (aprilie 1946), apoi în « Adevărul » (1947, aprilie 26) și, în fine, în « Argeș » (septembrie 1966). Ulterior Baruțu T. Arghezi, care a defrișat bine *Arhiva Arghezi*, va aduce mărturii complementare (« Luceafărul », 1968, august 17 și decembrie 7). Ce se desprinde din toate aceste tablete argheziene? La începutul veacului, în casa sa boierească din strada Brezoianu, Bogdan-Pitești pusese la dispoziția cîtorva artiști plastici, pe care îi ocrotea, o vastă sală de studii « ca o sală de academie, confortabilă, bine luminată unde și puteau lucra pe apucate și de pripas »; în grup figura și « sărmanul Brâncuși », iar Arghezi își aduce bine aminte de acesta, deoarece el însuși frecventa improvizatul atelier, unde oaspeții erau cotidian omeniți « cu imense cotlete gospodărești pe varză suculentă, cu bere, de la birtul ,,Șapte Șvabi'' »; Tudor Arghezi a și desenat aspecte ale acestui generos spațiu artistic. Așadar, pseudo-*Cuminţenia* este *Danaida* (sau *Cap de fată*) — lucrare cioplită nu din calcar parizian — așa cum a fost veritabila *Cuminţenie a Pămîntului* — ci din « piatră de Vrața », material ce se importa în mod curent din carierele de peste Dunăre, din Bulgaria. Faptul este consemnat în procesul-verbal și inventarul succesiunii Bogdan-Pitești, la 8 februarie 1923, de către pictorul Alexandru C. Satmary, arhitectul N. Ghika-Budești și N. Cioca (dosarul Ministerului Cultelor și Artelor nr. 800/1922 f.2 de la Arhivele Statului, București).

În fotografia făcută de Brâncuși — document aflat în arhiva Muzeului național de artă modernă din Paris — el a scris pe verso: *Pierre sculptée à Bucarest, Colecția Bogdan* precum și data « 1908 » — deși nu știm ca sculptorul să fi venit în București după plecarea din 1904, decît în 1909, an cînd, probabil, Tudor Arghezi l-a văzut pe Brâncuși în atelierul lui Bogdan-Pitești din strada Brezoianu, și cînd, poate, i-a admirat pentru prima oară lucrarea. Identitatea a putut fi stabilită și datorită granulației pietrei poroase, astfel cum e menționată de cronicarul « Noii reviste române »: «,,Danaida'' de piatră (43) seamănă mai mult cu un mandarin chinez ciupit de vărsat, dar e simpatică prin atenția ce dai noului » (1914, aprilie 20). Acest exemplar a figurat în patrimoniul Bogdan-Pitești pînă la stupida destrămare a colecției sale (cuprinzînd încă patru opere ale lui Brâncuși), care, deși oferită în mod generos în 1922 statului, deși acceptată « cu recunoștință » de ministrul artelor Constantin Banu, totuși, printr-o vinovată tergiversare birocratică, este pierdută în timpul ministeriatului academicianului Alexandru Lapedatu, într-o licitație cvasiclandestină, cînd sculptura a fost achiziționată pentru 5.000 lei de către Ilinca Darvari, aceasta, în absența lui J.Al. Steriadi, delegatul ministerului, care, tras pe sfoară, a ratat momentul vînzării. La noua proprietară, *Capul de fată* a suferit și o anume transformare: i s-a înlocuit soclul — un simplu paralelipiped de piatră — (așa cum apare în fotografia sus-menționată), cu un piedestal ornamentat în stil brâncovenesc. Această modificare a dus și la așezarea capului *Danaidei* într-o nouă poziție, deoarece inițial capul era sprijinit pe bărbie, lumina proiectîndu-se pe fruntea imens boltită; cîtă vreme în actuala postură, din cauza schimbării unghiului de înclinație, stă artificial pivotat pe grumaz, expresia toată căpătînd o altă valență.

Capul de fată a figurat permanent în colecția Darvari, alături de o capodoperă a lui Brâncuși, achiziționată în 1924 la aceeași licitație[2], pentru 4100 lei: o *Muză adormită*. Cele două exemplare erau bine știute, printre alții, de M.H. Maxy (un cunoscător atît al casei Bogdan-Pitești, cît și al Salonului din strada Știrbei-Vodă), de Al. Brătășanu, R. Bordenache, H. Teodoru, cît și de prietenele colecționarei, Ana Săulescu și Lucia Demetriade-Bălăcescu, care ne-a oferit desenul interiorului Darvari unde se pot vedea schițate ambele lucrări; tot Lucia Dem. Bălăcescu ne-a atras atenția asupra înlocuirii soclului pe gustul brâncovenesc al ultimei proprietare. În octombrie 1942, așadar, sculptura fusese expusă la « Căminul artei », fapt confirmat după douăzeci și șase de ani, într-o scrisoare, de fostul conducător al galeriilor, criticul și istoricul de artă Ionel Jianu. Autorul frumoasei monografii *Brancusi*, din 1963, își aducea aminte cum Ilinca Darvari îi încredințase spre vînzare acest *Cap de fată*, dar că atunci nimeni « nu s-a încumetat să plătească 50 de napoleoni pentru această sculptură care astăzi valorează de peste zece ori mai mult. Eu n-aveam pe atunci destui bani ca s-o pot cumpăra, astfel că d-na Darvari a luat-o înapoi » (scrisoarea lui I. Jianu din 24 septembrie 1968). În 1942, deci, *Danaida* a fost efectiv pentru ultima oară văzută, comentată și reprodusă în presă. Lucrarea a mai fost însă menționată în cursul anilor (în afară de Tudor Arghezi) și de H.K. Zambaccian care, la rîndul lui, o numește « *Cuminţenia Pămîntului* » (1946); de V.G. Paleolog (1947); de Gheorghe Dinu (1963); de Petre Oprea, care face un amplu și documentat studiu asupra colecției Bogdan-Pitești (1965). În decembrie 1956, cu prilejul primei expoziții Brâncuși din Europa, pe care a inițiat-o și organizat-o la aniversarea celor optzeci de ani — M.H. Maxy a ținut și a stăruit mult pe lîngă colecționară ca *Muza adormită* și *Danaida* să figureze alături de celelalte 13 opere; dar proprietara, care acum din motive particulare își tăinuia colecția, nu a încuviințat... Astfel că *Danaida* nu a mai fost expusă vreme de 31 de ani. După încetarea din viață a Ilincăi Darvari în 1972 și, la foarte scurt interval, a Mericăi Rîmniceanu și a doctorului Rudeanu (moștenitorii succesivi ai colecției) — în « Contemporanul » din 13 octombrie 1972, sub titlul « Un Brâncuși regăsit » și apoi, în 15 martie 1973, în « Tribuna României », criticul Adrian Petringenaru publică o relatare privitoare la aceeași lucrare *.

După toate aceste avataruri și peripeții nădăjduim că *Danaida* va fi luată de pe soclul « brâncovenesc », reinstalată pe un altul simplu, asemănător celui dintîi, și, repusă în vechea atitudine, se va alătura celorlalte unicate de mare valoare aflate în muzeele noastre de artă: *Rugăciunea*, *Cuminţenia Pămîntului*, *Sărutul*.

BARBU BREZIANU

---

[1] În 1972, aceeași lucrare o va boteza *Țărăncuța*, iar coafura i se va părea prinsă într-un imaginar « tulpan »... (« Înainte », Craiova, 1972, noiembrie 5).

[2] Virgil Cioflec, care a asistat la licitația celor două lucrări ale lui Brâncuși, într-o însemnare privitoare la adjudecare, numește *Muza adormită* « Bronz-oul », iar *Danaida*, « Cap de piatră » (B.A.R.S.R., Secția manuscrise, arhiva Cioflec, III, varia 31 — notă semnalată de Theodor Enescu). Semnificativ pentru gustul epocii este că, la aceeași vînzare, sculpturile lui O.Han sau picturile lui Nicolae Vermont atingeau cote superioare.

* N.R. Publicăm, cu titlu documentar, relatarea lui Adrian Petringenaru (apărută în revista « Contemporanul » din 13 octombrie 1972), la care cercetarea lui Barbu Brezianu aduce cuvenitele rectificări de fond.

« Românul Brâncuși ! Artistul cunoscut și recunoscut, pe toate meridianele, ca unul dintre cei mai mari sculptori ai lumii. Opera lui de o viață, dedicată în chip absolut și nestrămutat sculpturii, numără cu puțin peste 200 de lucrări în piatră, marmură, bronz, lemn sau rămase în stadiul de gips. Dintre acestea, 39 sînt considerate distruse sau pierdute, în vreme ce celelalte fac gloria muzeelor și colecțiilor care se bucură de privilegiul de a le deține în Franța ca și în Statele Unite, în Brazilia sau în România.

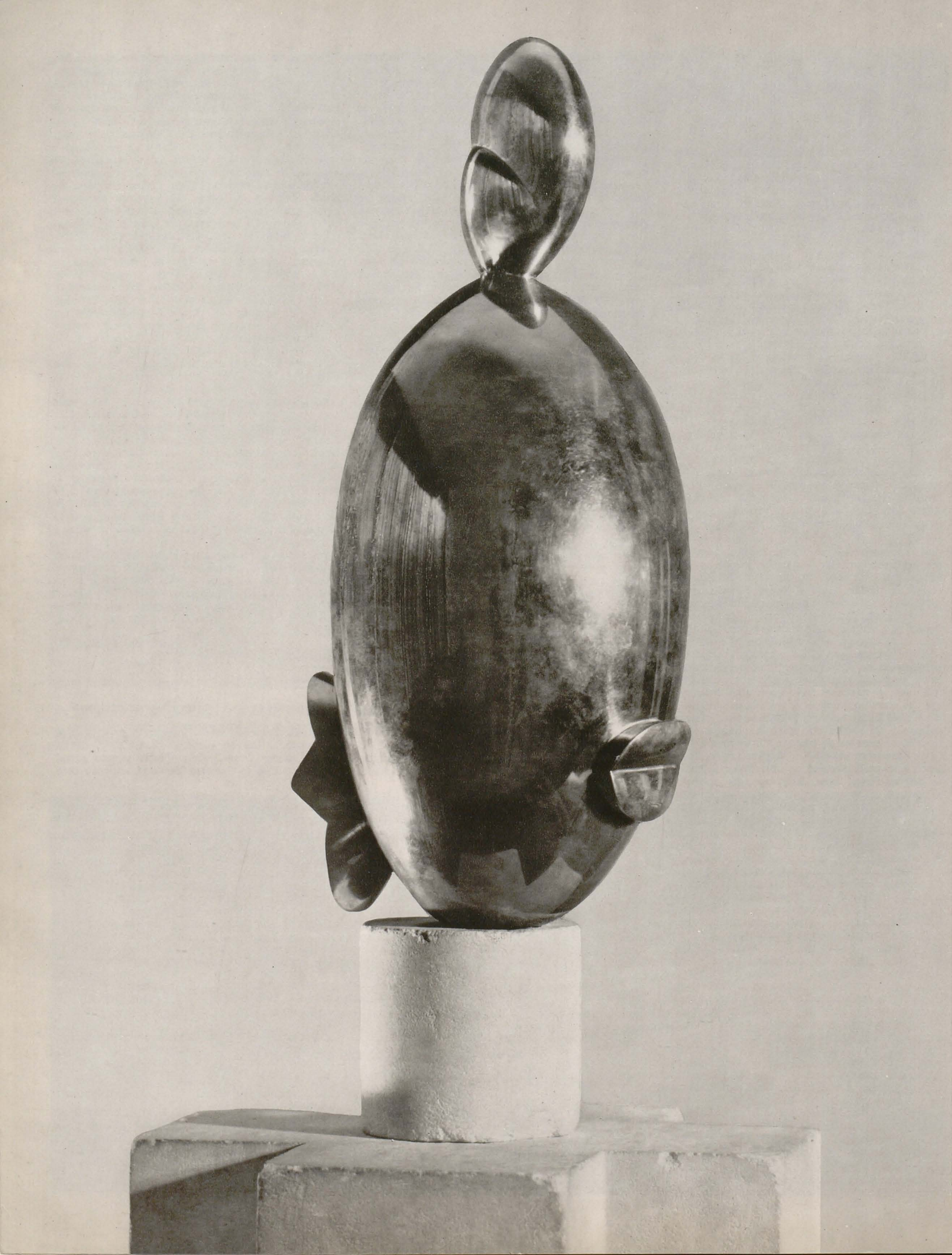
Am spus 39, de fapt, începînd de acum, 38. Pentru că sînt, în sfîrșit, în măsură să anunț în aceste ospitaliere coloane ale « Contemporanului » — după aproape zece ani de la primele mele studii asupra lui Brâncuși, găzduite, de altfel, la timpul lor, tot aici — că am regăsit, păstrată în perfectă stare, una dintre lucrările sale: sculptura în piatră *Cap de fată*, considerată pierdută după 1926.

Citată la loc de cinste în cîteva scrieri dedicate marelui artist și reprodusă fotografic în « The Sculpture of Constantin Brancusi » de William Zorach și « Brancusi — a Study of the Sculpture » de Sidney Geist, această lucrare — realizată nu mai devreme de 1907, nu mai tîrziu de 1909 — cred că poate fi socotită nu numai una dintre cele mai frumoase creații ale genului, dar și o operă de primă însemnătate în evoluția artistului, ea marcînd, alături de *Rugăciunea*, *Cuminţenia Pămîntului* și *Sărutul* (toate datate 1907), acel moment de cotitură, de răscruce, în care începea să se constituie strălucita și fecunda originalitate a sculpturii lui Brâncuși.

Putem fi mulțumiți de faptul că în țara noastră se află — cu excepția, din păcate, a vreunei *Păsări măiestre* (deși și aici am o timidă speranță) — operele-cheie, de căpătîi, pentru înțelegerea creației brâncușiene. Cu acest *Cap de fată*, lucrare unică, material definitiv (piatră aspră și dură), mărime naturală (cca 33 cm înălțime), mai facem, cu mărturisită bucurie, încă un pas spre Brâncuși.»

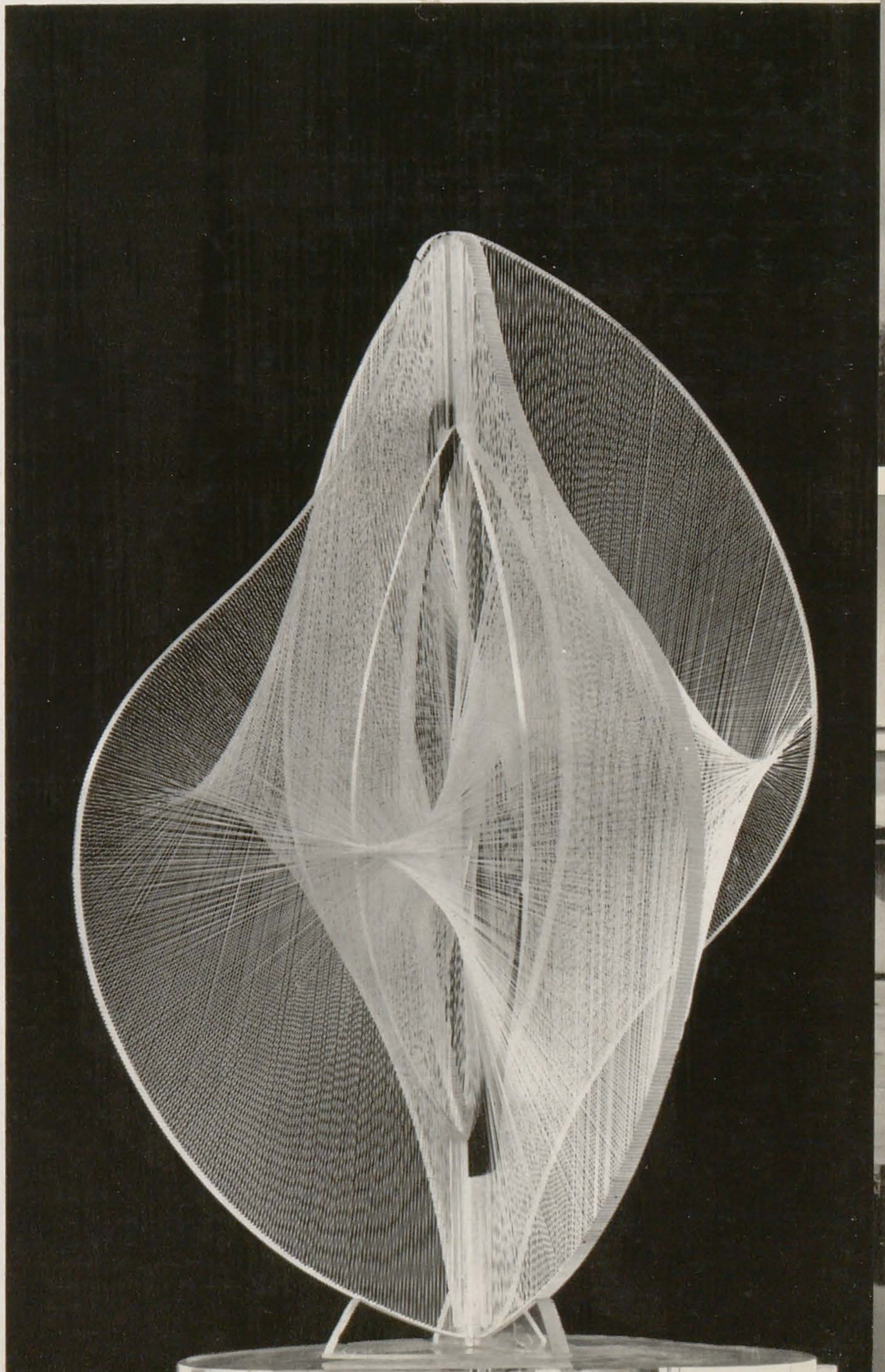
Ulterior, autorul revine, în « Tribuna României » din 15 martie 1973, cu precizări, din care reproducem:

« Expusă aici în 1926, trecută apoi dintr-o mînă într-alta, pierzîndu-și pe drum soclul inițial, dobîndind, nu se știe unde și cum, un altul, de altă factură, schimbîndu-și poziția dată inițial de autor în raport cu respectivul soclu — și, în cele din urmă, dispărînd cu totul din circuitul public — sculptura intitulată « Cap de fată » a fost descoperită de autorul acestor rînduri într-o casă din centrul Bucureștilor. Prin bunăvoința distinsei doamne Fulvia Rîmniceanu, actuala proprietară a lucrării, am putut finaliza, astfel, una dintre lungile și sinuoasele poteci pe care sperăm să ajungem, rînd pe rînd, la cele trei sau patru opere ale lui Brâncuși, a căror urmă s-a pierdut pe teritoriul țării noastre. »



SIEGFRIED SALZMANN
Director al muzeului Wilhelm Lehmbruck

MUZEUL WILHELM LEHMBRUCK DIN DUISBURG



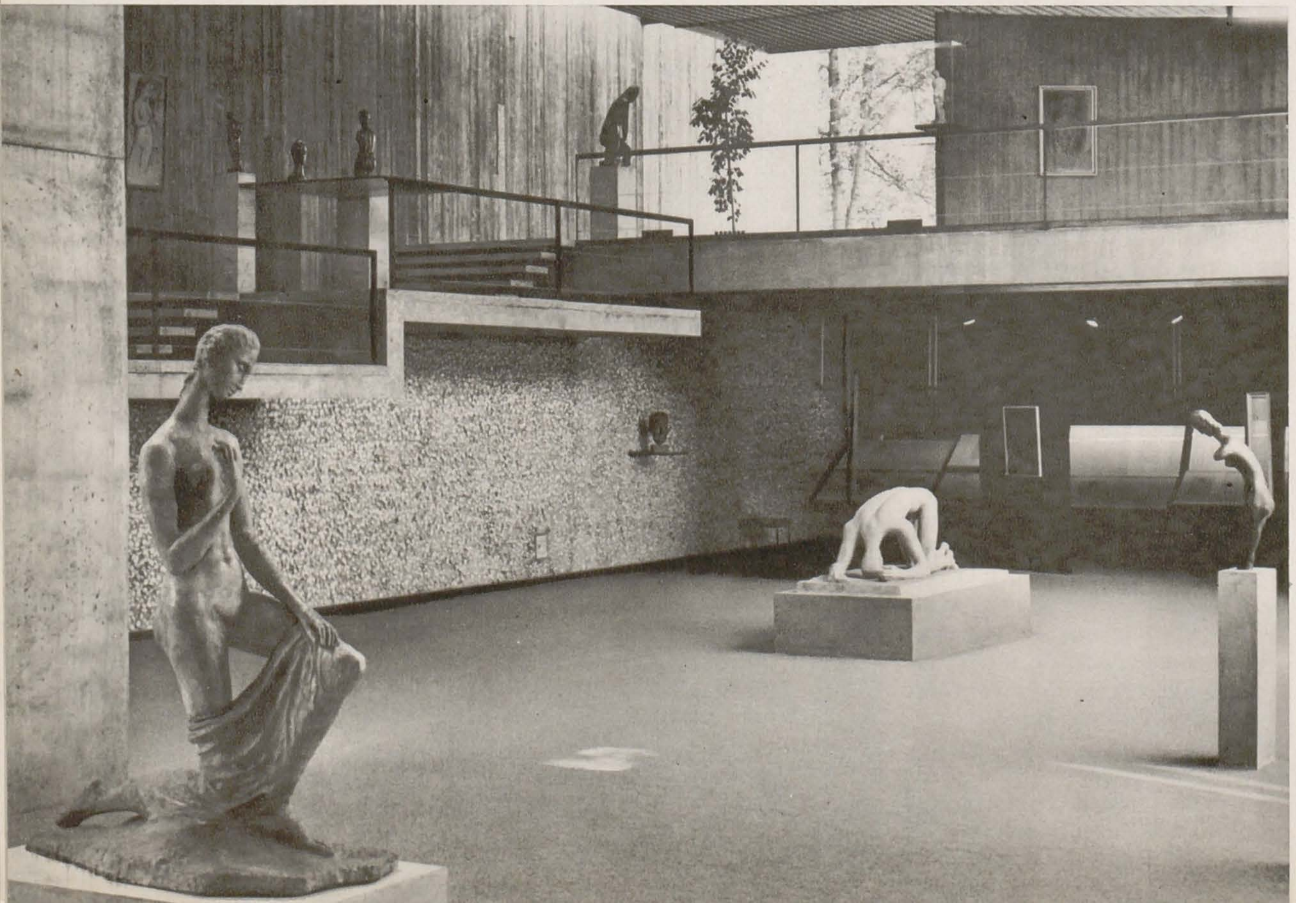
Muzeul Wilhelm Lehmbruck al orașului Duisburg este una din cele mai noi clădiri de muzeu din Republica Federală Germania. Construirea lui a durat cinci ani, fiind inaugurat în 1964. Muzeul poartă numele sculptorului, născut în Duisburg, Wilhelm Lehmbruck (1881 —1919), a cărui operă și-a găsit aici un cadru de expunere reprezentativ și demn de ea. Această construcție, proiectată de fiul artistului, arhitectul Dr. Manfred Lehmbruck, constituie un important exemplu de arhitectură muzeală de tip nou, stîrnind atenția și recunoașterea pe plan internațional.

Concepția acestei clădiri pornește de la intenția de a pune de acord spațiul cuprinzător — arhitectura, cu conținutul muzeului — colecțiile de artă, pentru a concentra și intensifica sfera trăirii emoționale. Acest raport își găsește expresia limpede în evidența contrastului dintre două complexe de construcție, fundamental deosebite ca teme și funcții. Deși s-au folosit materiale identice, clădirile stau față în față contrapunctic: de o parte o hală luminoasă îndreptată în sus, de cealaltă un cub de beton scund și îndesat. Drept componentă intermediară servește o curte cu sculpturi în aer liber, pe care o închid în unghi drept cele două clădiri.

« Excelenta poziție, din punct de vedere arhitectonic, în centrul marelui oraș, în apropierea gării și la intersecția principalelor artere de comunicație, situează muzeul în mijlocul vieții. Totuși rămîne un lăcaș al liniștei și meditației prin așezarea lui în parcul Immanuel Kant, care asigură legătura necesară, intimă, între natură și artă » (Manfred Lehmbruck).

Încă de la intrare, din parc, vizitatorul dă peste faimoasa *Îngenuncheată* a lui Wilhelm Lehmbruck și ajunge apoi printr-o scară exterioară într-un vestibul de sticlă care unește cele două clădiri. În partea de răsărit, încastrat în teritoriul parcului, este situat muzeul Lehmbruck propriu-zis, zidit pe o bază în formă de pătrat în echilibru autonom. Hotărîtoare pentru impresia exterioară este coeziunea maselor de beton aparent, care stau înfipte cu greutatea lor orizontală ca un puternic dolmen. « Betonul aparent exprimă permanența, definitivul și eternitatea » și demonstrează « clara statornicie a formei arhitecturale și îmbinarea între opera de artă și construcție » (Manfred Lehmbruck).

În interior te întîmpină un atrium inundat de lumină, ca centru al unui spațiu unitar, către care se coboară prin galerii și scări. Baza exterioară a cubului de beton este îndreptată în luminator aproape spre înăuntru, repetîndu-se astfel ca motiv într-o formă dematerializată. Îngustele console și suprafețe de sticlă din acoperiș, din pereți și chiar de dedesubtul lor aduc o accentuare simultană a luminii și umbrei. Aceste surse de lumină separă elementele de construcție solide, le eludează în aparență coeziunea de corp compact și, totodată, unesc optic interiorul cu peisajul înconjurător al parcului. În același timp, prin pereții de beton aparent care se răsucesc concav și convex, se reactualizează granița dintre exterior și interior. Ca tensiune, ei contrastează cu un grup de plăci de beton în formă de stelă, care se înalță jur-împrejurul luminatorului. În acest loc sînt expuse permanent exemplare reprezentative din opera lui Lehmbruck, provenite din împrumuturi de la familie ori din colecția proprie a orașului Duisburg. Semnificația dominantă a plasticii lui Lehmbruck și-a aflat completarea în lucrări de pictură și desen dintre cele mai concludente. O plimbare circulară îți oferă o privire gene-



rală asupra evoluției sale, de la începuturile la academia din Düsseldorf, pînă la marile opere din faza pariziană (1910—1914), cum ar fi *Îngenuncheata* și *Tînăr ridicîndu-se*. Ea se încheie cu cele mai expresive lucrări din perioada primului război mondial, culminînd cu opere ca *Cel căzut* sau *Tînăr șezînd* care, după Hoff, înfățișează « cele mai zguduitoare monumente ale epocii ».
Înaltul corp principal, o îndrăzneață clădire lungă de aproximativ 50 de metri și în întregime din sticlă susținută pe cinci cadre de oțel, este ridicat pe un dinamic plan dreptunghiular, paralel cu mult circulata stradă Düsseldorf. Contrafișele așezate în afară fac posibil un spațiu interior fără susținere în care de pretutindeni — de sus prin nenumărate cupole — se revarsă lumina zilei. Într-un asemenea tip de construcție toate resursele luminii pot fi utilizate în favoarea operelor expuse. Lucru important și plin de consecințe, mai cu seamă că în această aripă au fost instalate inițial colecții de plastică și artă a obiectului din secolul XX. Pe lîngă aceasta mai au loc — grupate după gen și volum — diferite expoziții ocazionale — dedicate mai ales sculpturii — care cer, după împrejurări, felurite moduri de expunere. Instalații tehnice completează și reglează folosirea luminii artificiale și naturale, pînă la izolarea totală a focarelor de lumină. Nu numai repartizarea luminii satisface însă nevoia de variație. Acelorași condiții de flexibilitate li se supun și celelalte elemente ale spațiului interior, ca de exemplu pereții mobili și acoperișul cu înălțime reglabilă. « Caracterului dinamic al unui muzeu general, mereu în schimbare, i se opune liniștea statică a unui alt tip de muzeu, dedicat operei încheiate a unui singur artist » (Manfred Lehmbruck).
Colecțiile de plastică și de obiecte aflate în permanentă creștere indică încă de pe acum direcțiile și liniile de dezvoltare ale sculpturii în secolul nostru, atît în privința curentelor internaționale cît și a unor tendințe naționale. Ele stau sub deviza « De la Lehmbruck la contemporaneitate ». Dintre cei mai vîrstnici sculptori germani sînt prezenți printre alții Barlach, Belling, Marcks și Scharff, dintre cei mai tineri Cimiotti, Hajek, König și Werthmann. Plastica franceză și așa-numita « École de Paris » sînt reprezentate prin sculpturi de Derain, Laurens, Lipchitz și Richter, ca și prin importante opere ale « francezilor de adopțiune » Archipenko, Arp, Brâncuși, Giacometti, Lardera, Pevsner și Zadkine. Înflorirea sculpturii contemporane în Anglia o exemplifică lucrări de Armitage, Butler, Chadwick, Hepworth și Moore. Un tur de orizont asupra altor țări europene îl oferă Belgia prin artiști ca Dozaigne și

Ubac, Italia prin Capello, Fabbri, Greco, Marini, Minguzzi, Negri și frații Pomodoro, Austria prin Hoflehner și Wotruba, Elveția prin Bill, Bodmer, D'Altri, Linck și Vieira, iar Ungaria prin Hajdu și Kemeny.

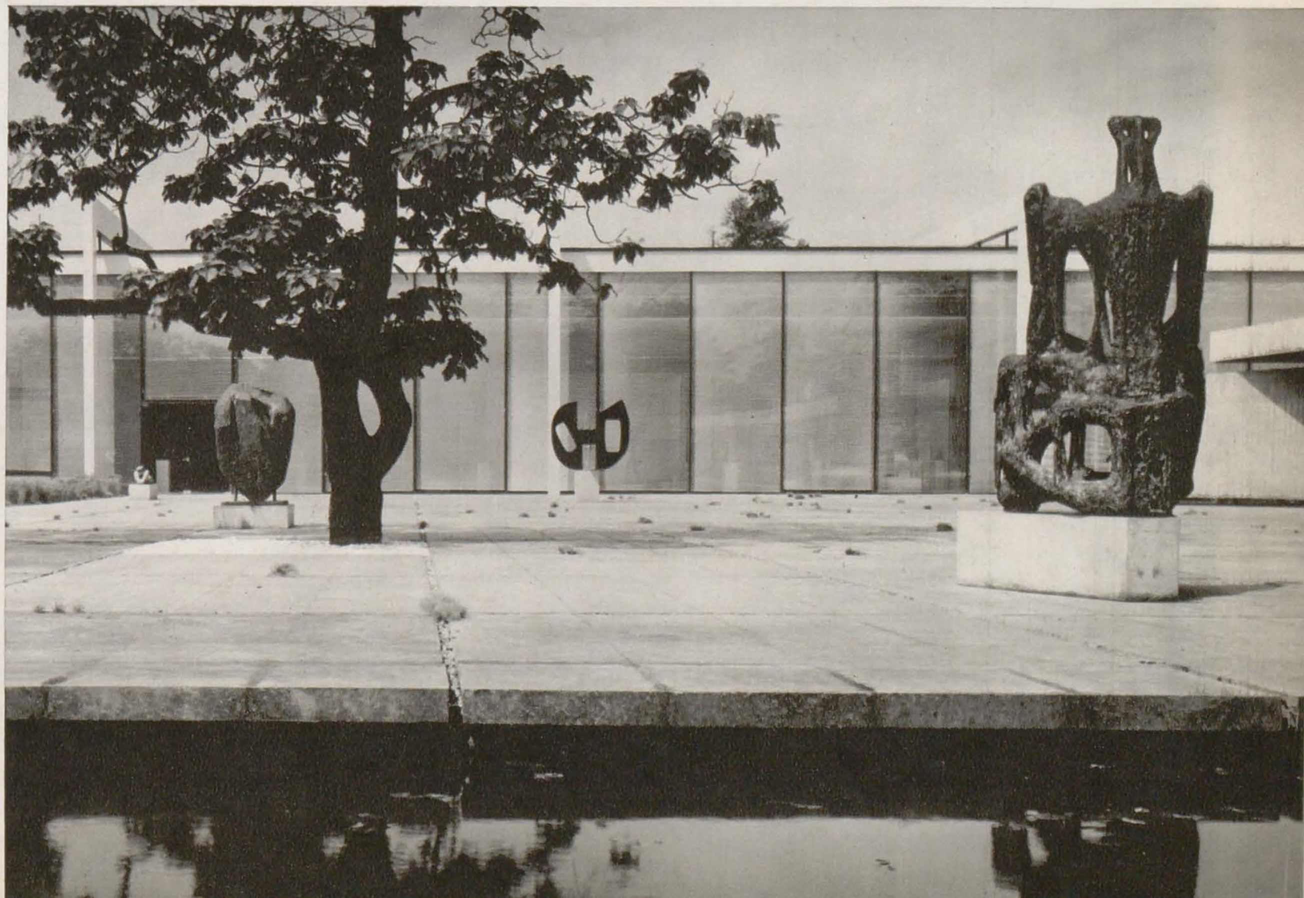
Sînt incluse progresiv și cele mai noi faze de dezvoltare: în ultimii ani tezaurul colecțiilor a putut fi îmbogățit cu Arta Obiectului; lucrări ale grupului Zero (Mack/Uecker) și obiecte de Alvermann, Christo, Hanson, Kanovitz, Kampmann, Rot, Reusch, Talman și Tinguely s-au adăugat, printre altele, stocului existent. În continuare se pune un accent nou pe completarea unei secții a « avangardei est-europene » (printre alții Annenkov, Puni, Rodschenko). Grație unei donații speciale a administrației din Duisburg: « Fundația Primar-general August Seeling », s-au achiziționat opere importante, în special de-ale artiștilor din generația mijlocie, cum sînt Constant și Noguchi.

Un cerc de promotori își concentrează forțele asupra cumpărării operelor tinerei și celei mai tinere generații de artiști și militează pentru încercarea unei conlucrări nemijlocite între muzeu, creator și industrie.

Alături de aceste eforturi oarecum « statice » privind colecționarea operelor de artă, un element dinamic îl constituie acțiunile publicitare, un aspect din cele mai importante ale activității muzeului. Expozițiile organizate aici se axează în primul rînd pe plastica și arta obiectului din secolul XX. Astfel au putut fi prezentați, în anii trecuți, pentru prima oară în Germania, sculptori de însemnătatea unui César, Naum Gabo și David Smith, cu ample expoziții individuale. Se preconizează mai departe înființarea unui centru de întîlnire între artiști și public. Un început în acest sens îl constituie centrul public de consultații artistice și artoteca, al cărei rost e de a împrumuta oricui tablouri la cerere.

Contopirea a șapte instituții de artă într-o singură uniune (« Haus am Waldsee »-Berlin, Kunsthalle Bielefeld, Kunsthalle Kiel, Städtisches Museum Leverkusen, Kunstverein Münster, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal și Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg) va spori și mai mult în viitor, pentru muzeul din Duisburg, posibilitățile unei activități eficiente.

În românește de LILIANA ȚOPA



1. *CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Negresa blondă, bronz polisat;* 2. *Sala cu sculpturi de ARP, MARINI și PEVSNER;* 3. *NAUM GABO: Construcție liniară II, plexiglas și nylon, 1949;* 4. *WILHELM LEHMBRUCK: Tînăr șezînd, bronz, 1918;* 5. *Sală LEHMBRUCK;* 6. *HENRY MOORE: Figură culcată, bronz, 1959;* 7. *Curtea interioară cu sculpturi.*

(foto: Wilhelm-Lehmbruck-Museum al orașului Duisburg.)

BACĂU - BRĂILA - GALAȚI

ateneul român • august 1973

Sub titlul « Expoziția interjudețeană Galați — Brăila — Bacău » s-au confruntat, în rotonda Ateneului (august), creatorii din filiala U.A.P. Galați și din cenaclurile U.A.P. Bacău și Brăila, într-o expoziție colectivă comună care continuă și nuanțează « dialogul » dintre forțele plastice din diferite nuclee artistice și cele din capitală. Asemenea întîlniri — binevenite și funcționale pentru definirea profilului și a stadiului de dezvoltare a diferitelor centre plastice ale țării (din păcate nu suficient de frecvente) — ar trebui să beneficieze de o regie organizatorică mai riguroasă. De pildă, referitor la structura catalogului, prim și indispensabil instrument de informare: mult mai profitabil pentru « toată lumea » ar fi fost un contras curriculum vitae al participanților, cum și datarea operelor expuse, decît o prefață care « nu se cade » a fi decît binevoitoare. De asemenea, o minimă grijă pentru panotarea lucrărilor pe simeze (indicarea autorului, a titlului, tehnicii, anului) se impune. Trecînd peste aceste « nimicuri » care împovărează totuși parcursul, nu putem să nu remarcăm că mulți dintre artiștii care ne-au dat întîlnire în sălile Ateneului, de altfel binecunoscuți publicului din expozițiile republicane sau din personalele organizate la București, s-au prezentat odinioară, în cadrul acelor manifestări, cu o exigență selectivă de un coeficient superior. Nu este un reproș, ci simplă constatare. Căci, cum bine observa Herbert Read, nu putem să pretindem unui artist să fie un călăreț în continuu galop.

O privire de ansamblu prin cele trei expoziții îngemănate surprinde, « de prima visu », avansul calitativ (și numeric) al gălățenilor, ale căror lucrări conturează un portret sintetic al activității lor sensibile. Nu numai că cei mai definiți dintre ei nu ignoră explorările contemporane privitoare la noile tehnici ale imaginii, dar se și străduie, printr-un efort de diferențiere, să se sustragă anonimizării pe care o aduce cu sine valul puternic nivelator al stilurilor internaționale. În grafică, centrul de interes e constituit de acvafortele semnate de *Dumitru Cionca* și *Ana Maria Andronescu*, artiști de mare și recunoscută rigoare profesională, care s-au dovedit competitivi și pe plan internațional (primul fiind deținătorul Marelui Premiu al Internaționalei de grafică de la Lugano 1972). « Insula » și « Nocturnele » sale sînt subtile analize ale impactului pe care lumea fenomenală o are asupra spiritului, asupra mișcărilor lui sensibile.

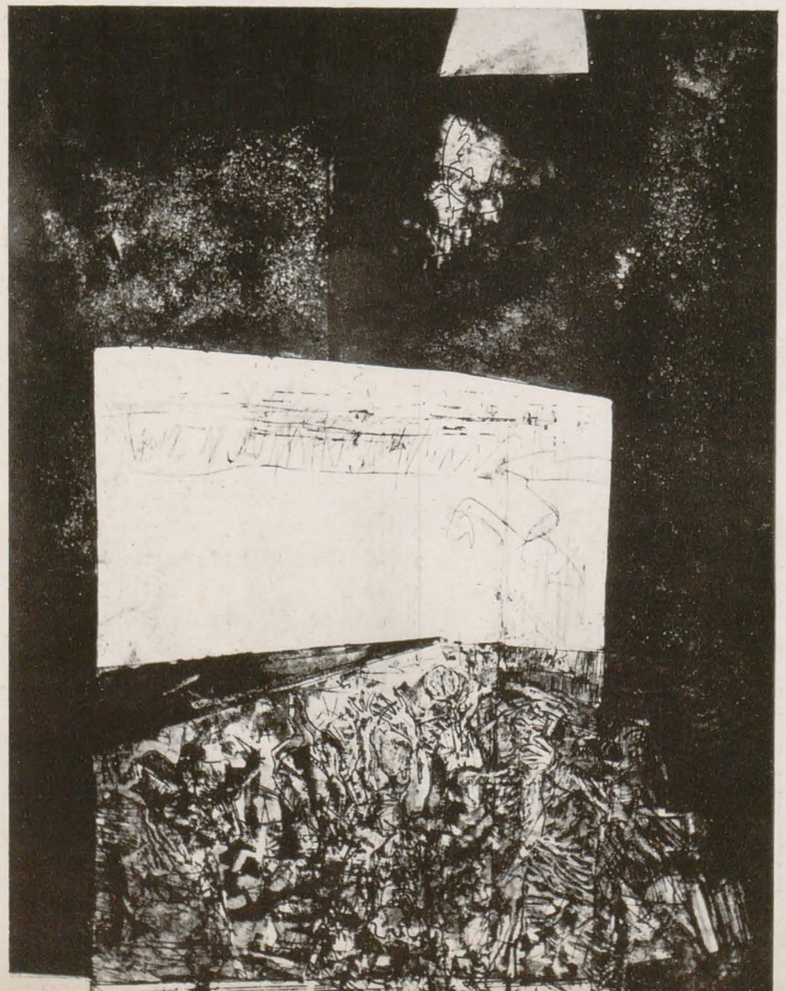
În sectorul picturii, cele trei lucrări ale *Dorotheei Roth*, deși diferite ca viziune și factură — « Natură statică cu lămîie », de o precizie aproape hiperrealistă a execuției, avînd un aer constructivist, iar « Lalele » și « Cana verde » degajînd o atmosferă van goghiană — se remarcă printr-o impecabilă calitate plastică. (De ce nu conține catalogul nici o mențiune referitor la această artistă ?) Suita de lucrări prezentate de *Simion Mărculescu* probează o aprofundată cunoaștere a procedeelor avansate de « noul realism ». « Bună dimineața libertate » este o propunere de portret pe liniile direcției amintite, propunere ce ne semnalează că portretul și-a schimbat « natura », fabricat fiind cu mijloace (diferite de cele tradiționale) care-l apropie de acribia fotografiei și de mobilitatea cinematografului. Avînd în comun cu hiperrealismul punctul de pornire — « documentul fotografic » și procedeul supradimensionării — Simion Mărculescu pare a se particulariza prin substratul liric subiacent pe care lucrările sale îl conțin.

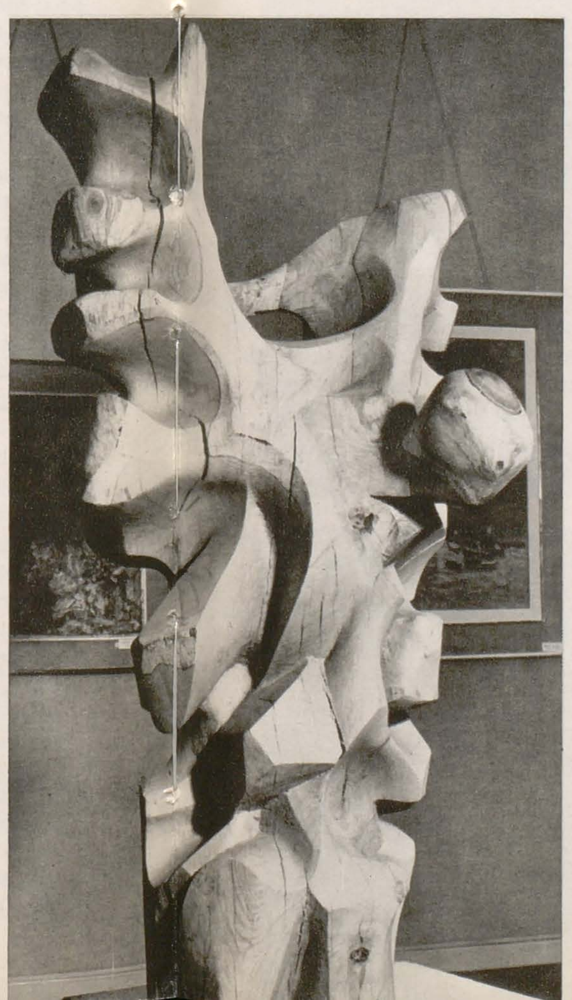
Lucrările lui *Napoleon Costescu*, creatoare asimilare a lecției « Bauhaus », se încheagă în bine echilibrate și rafinate construcții cromatice; *Angela Tomaselli* posedă un simț al organizării și al culorii care ar obliga la o personalizare mai conturată. Tapiseriile *Piei Costescu*, care se înscriu cu noblețe și eleganță niponă pe simeză, sînt un succes al artei decorative gălățene. Am remarcat cu interes la o expoziție republicană numele lui *Gheorghe Turcu*. « Siderurgia » din actuala expoziție (oțel policrom) indică o nouă orientare în creația sa, pe o linie care trece prin Lipchitz. « Mireasa » (piatră) lui *Silviu Catargiu* ne apare ca o ipostază plastică mai puțin pregnantă decît celelalte din ciclul pe care revista « Arta » l-a publicat, recent, cu prilejul unui « Atelier » dedicat acestui artist. În piesele în lemn expuse de *Bela Crișan* răzbate o « vînă de sculptor ».

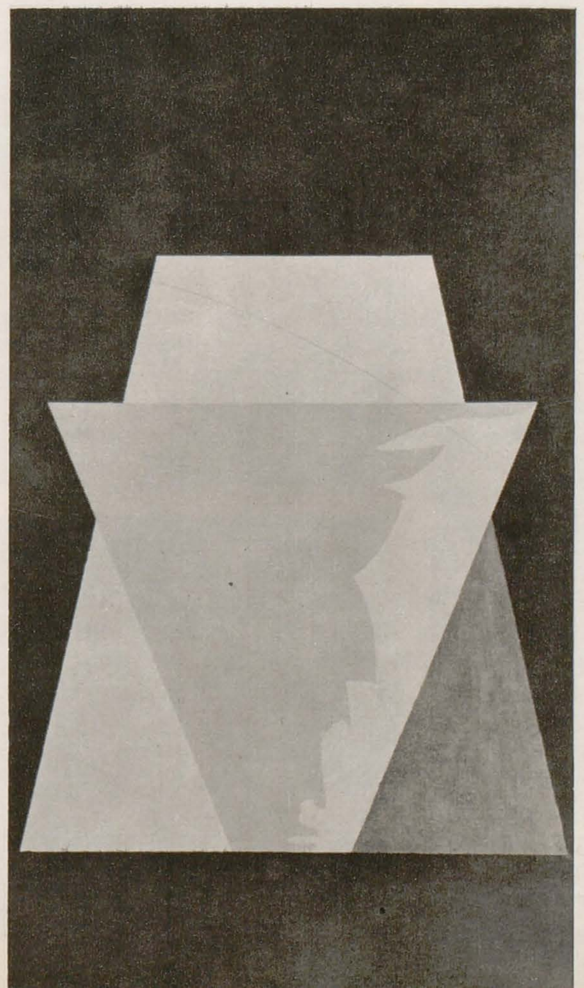
Cenaclul « Brăila » ni se semnalează, deocamdată, doar prin numele — intrat de mult în circulație — al graficienei *Emilia Dumitrescu*, care explorează placa cu remarcabilă finețe și profesionalitate. În schimb, cenaclul « Nicu Enea » din Bacău — care va împlini anul acesta cinci ani de la fundare — dovedește a promova un climat emulativ care include în sfera sa și încurajarea unei originale mișcări de amatori (cîțiva dintre aceștia expun chiar în rotonda Ateneului). *Ilie Boca* — personalitate « consacrată » prin recenta sa personală de la București, un expresionist ca tip de sensibilitate estetică, ne oferă « documente » cromatice asupra evenimentelor din zonele abisale ale sensibilității sale. Tema, subiectul — suporturi ale picturii figurative tradiționale — dispar; opera însăși, apelînd la suporturile ei perene (culoarea și linia) și constituită în « semn », se impune atenției privitorului. În sistemul formal (de incontestabilă delicatețe coloristică) prin care *Constantin Doroftei* ne comunică structurările fanteziei sale regăsim îndepărtate ecouri din Klee, după cum în imaginile filmice, viu colorate, ale *Letiției Oprișan* străbat (în gamă și stilizare) amintiri picassiene. De menționat că ambii artiști au parcurs un drum ascendent de acum doi ani cînd le-am văzut lucrările în cadrul unei județene. Ca de altfel și *Săndel Iancu*, a cărui pictură evoluează acum în cadre suprarealiste. Păcat că un artist de certe posibilități, precum *Gheorghe Velea*, este absent, iar un talent ca *Ion Burdujoc* înțelege să expună o singură piesă care (dacă nu mă înșel) a figurat și acum doi ani la amintita expoziție județeană. Caricaturile lui *C. Ciosu* și *Vasile Crăiță-Mîndră*, publicitate prin prezența lor în paginile presei, sînt familiare publicului. Insolită este ipostaza de grafician și pictor a lui Vasile Crăiță-Mîndră ale cărui « Sub stejari », « Viță de vie » (grafică de șevalet) sau « Dealul roșu » (pictură) explicitează o năvalnică și autentică energie creativă.

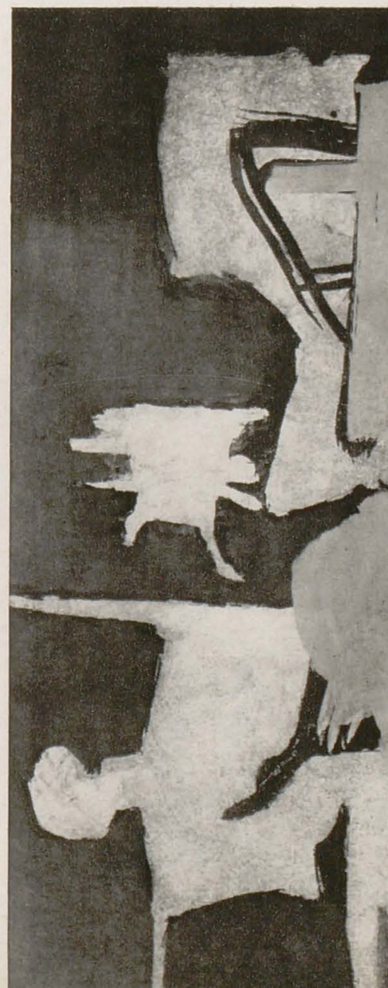
Cu toate că lipsită de o anume pregnanță și acuretețe ca amenajare a spațiului expozițional, cu toate că nu dă totdeauna în vileag bogatele latențe ale unui artist sau altul, « Expoziția interjudețeană Galați — Brăila — Bacău » te lasă să întrezărești un potențial creativ promițător, o posibilă eflorescență. **OLGA BUȘNEAG**

1. *DUMITRU CIONCA: Nocturnă II*
2. *EMILIA DUMITRESCU: Păsările*
3. *BELA CRIȘAN: Icar*
4. *NAPOLEON COSTESCU: Compoziție*
5. *VASILE CRĂIȚĂ-MÎNDRĂ: Sub stejari*
6. *DOROTHEEA ROTH: Natură statică cu lămîie*
7. *ILIE BOCA: Motiv albastru*









CENACLUL U. A. P. — BUZĂU

În curînd, cenaclul buzoian va număra cinci ani de existență și de activitate organizată în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici. Parcă mai mult decît alte grupări, mai mari și mai vechi, tinerele cenacluri simt nevoia de a-și cinsti « tradițiile », de a-și descoperi « rădăcinile », de a-și aminti vestigiile de cultură de pe teritoriul lor de acțiune, județul. Nu e vorba de manifestarea unui mărunt patriotism local, ci de năzuința de a răspunde unui sentiment de « continuitate » și « permanență ». Cenaclul buzoian există și participă la viața orașului și a județului, artiștii — se menționează într-un raport de activitate al cenaclului — întreprinzînd documentări organizate, în zonele industriale și agricole ale Buzăului, care mențin un contact permanent cu realitatea contemporană și constituie un temei pentru creație. În același timp, însă, buzoienii se grăbesc să-ți reamintească cum că aici a trăit și a pictat Ion Andreescu, că Brâncuși a ridicat aici ansamblul monumental funerar cu celebra « Rugăciune », că nu poți trece cu vederea contribuția școlii buzoiene de zugravi, cu Teodorescu și Tattarescu, că tradiția locală are dreptul de a apela și la Pârvu Mutu prin frescele sale de la Rîmnicu Sărat. Urcînd astfel, în timp, prag cu prag, istoria, ajungi la « Cloșca cu puii de aur » și la vestigiile daco-romane. Un teritoriu bogat de cultură și civilizație pe care arta populară a înflorit nestăvilit de-a lungul secolelor. În contemporaneitate, manifestările care antrenează pe plan local și solicită forțele cenaclului sînt, în principal, edițiile festivalului « Hronic buzoian » și edițiile Taberei naționale de sculptură de la Măgura, participarea directă, la acestea din urmă, a sculptorului Gheorghe Coman, secretarul cenaclului, concretizîndu-se prin patru notabile compoziții monumentale: *Piatră de izvor* (1970), *Zbor* (1971), *Ambient* (1972), *Doamna Neaga* (1973), și a sculptorului Emil Pricopescu, prin solid implantata lucrare *Homo faber* (1973). Una din recentele manifestări ale cenaclului a constituit-o « Expoziția omagială 1848 ». Ambiția de a răspunde sărbătoririi evenimentului epocal printr-o expoziție de pictură și sculptură, curînd după ce cenaclul își prezentase salonul de grafică în primăvară, devenit tradițional, a izbutit să fie satisfăcută, solicitînd artiștilor efortul care le-a verificat capacitatea de creație. Un sensibil portret modelat în ghips, ca acela al *Anei Ipătescu*, de Gh. Coman; portretele care și prin procedeele picturale implicau atmosfera de epocă, al lui *Timotei Cipariu*, de Gh. Staicu Colonești și, mai ales, al lui *Kogălniceanu*, de Gheorghe Ciobanu; un *Bălcescu*, mai mult sugerat, prin procedee apropiate tașismului, ca simbol pentru clarviziune istorică, de Ioan Nichita Rusu, ori tablourile *Republica* al aceluiași Rusu, și *Anul 1848* de Florin Menzopol, sînt lucrări care structurau și dădeau expoziției profilul dorit.

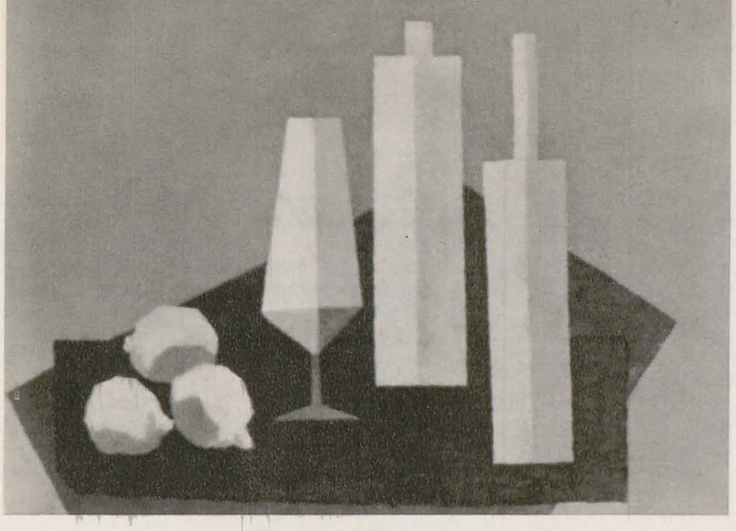
Profilul artiștilor — preocupările lor, potențialul de creație și formele lui de manifestare în evoluție — ne-a fost mai ușor de conturat trecînd pragul atelierelor și cercetînd lucrările de la sediul cenaclului. Se poate afirma că există anumite trăsături comune nucleelor artistice din diferite centre ale țării, date nu numai de coordonatele programului general al artei noastre contemporane, ci de însăși componența acestor nuclee, cu artiști de generații diferite și de diferite orientări stilistice în direcțiile tehnice tradiționale ale picturii, sculpturii, graficii și artelor decorative. Nivelul, calitatea depind de talentul personalităților, iar particularitățile distinctive, care apar mai rar, aparțin de multe ori reprezentanților ultimelor promoții de artiști, mai aplecați parcă spre investigare și parcă mai curajoși. Cel mai vîrstnic între buzoieni este Nicolae Ionescu, pictor de formație post-impresionistă, dezvoltînd cu meșteșug temeinic mărturia unei atitudini contemplative pentru care « motivul » este neostenit prilej de decantări picturale. Doi sculptori: Gheorghe Coman — autorul unui monument al lui Cârlova, nu de multă vreme amplasat în Crîngul Buzăului, lucrare remarcabilă prin eleganța stilizării în sensul adecvării la monumental — și Emil Pricopescu, aplecat deopotrivă spre cioplirea pietrei, de veche tradiție pe aceste meleaguri, și a lemnului. Muralist de formație — școala lui Ghiță Popescu — Florin Menzopol, talentat, în răstimpul relativ scurt de cinci ani de la absolvirea institutului, a deschis cîteva expoziții personale, la București, Buzău și Mamaia; la București a fost prezentat și la cîteva saloane, cel de desen și gravură și cel de arte decorative atestîndu-i varietatea domeniilor de activitate — de altfel, împreună cu Gh. Ciobanu, a realizat și două decorațiuni murale la stațiunea viticolă Pietroasele. În general artistul are aplicație pentru organizarea cu rigoare a suprafețelor ample, trăsătură manifestată pozitiv și la șevalet, traducîndu-se într-o intensă sugerare a spațiului. Gh. Ciobanu este, într-un fel, un poet al culorii, captivat de atmosfera unui pregnant loc sau moment intim, imprimînd, chiar atunci cînd stilistic oscilează, o notă de sinceră poezie picturilor sale. La Geneva, cu prilejul unei expoziții UNESCO, în 1965, Ciobanu a obținut un premiu și o medalie de bronz. Absolvenți în același an, 1965, ai facultăților de arte plastice, Gh. Staicu Colonești la Timișoara, iar Gh. Stoica la Iași, se caracterizează printr-o evoluție lentă, dar sigură, către limpeziri de factură și expresie năzuind spre obținerea unei amprente mai personale a mijloacelor utilizate, însușite din arsenalul plasticii moderne, aplecat mai mult spre valorificarea unor procedee postcubiste, primul, spre valorificarea unor sugestii din pictura metafizică și suprarealistă, al doilea. Cel mai tînăr între buzoieni, Ioan Nichita Rusu, absolvent al Institutului clujean (promoția 1971), decis, de la începutul activității, să-și afirme talentul și deopotrivă seriozitatea cunoștințelor riguros acumulate în anii de studii, reprezintă forța de mîine cu care se întărește cenaclul în aspirația dezvoltării lui și a marcării unei prezențe vii în viața orașului. Artiștii — aceștia sînt cu frecvență prezenți în presa locală și mai amplu comentați și ei, și lucrările, și expozițiile lor. Cine răsfoiește paginile ziarului « Viața Buzăului » și, mai ales, suplimentul cultural-artistic al acestuia, constată cu satisfacție că cenaclul și activitatea lui au intrat în conștiința publică. Vor mai fi răsfoite poate aceste pagini, peste decenii, de cei ce vor căuta să afle începuturile unui nucleu de creatori care, cine știe, vor fi lăsat, poate, prin opera lor, semne despre vremea noastră.

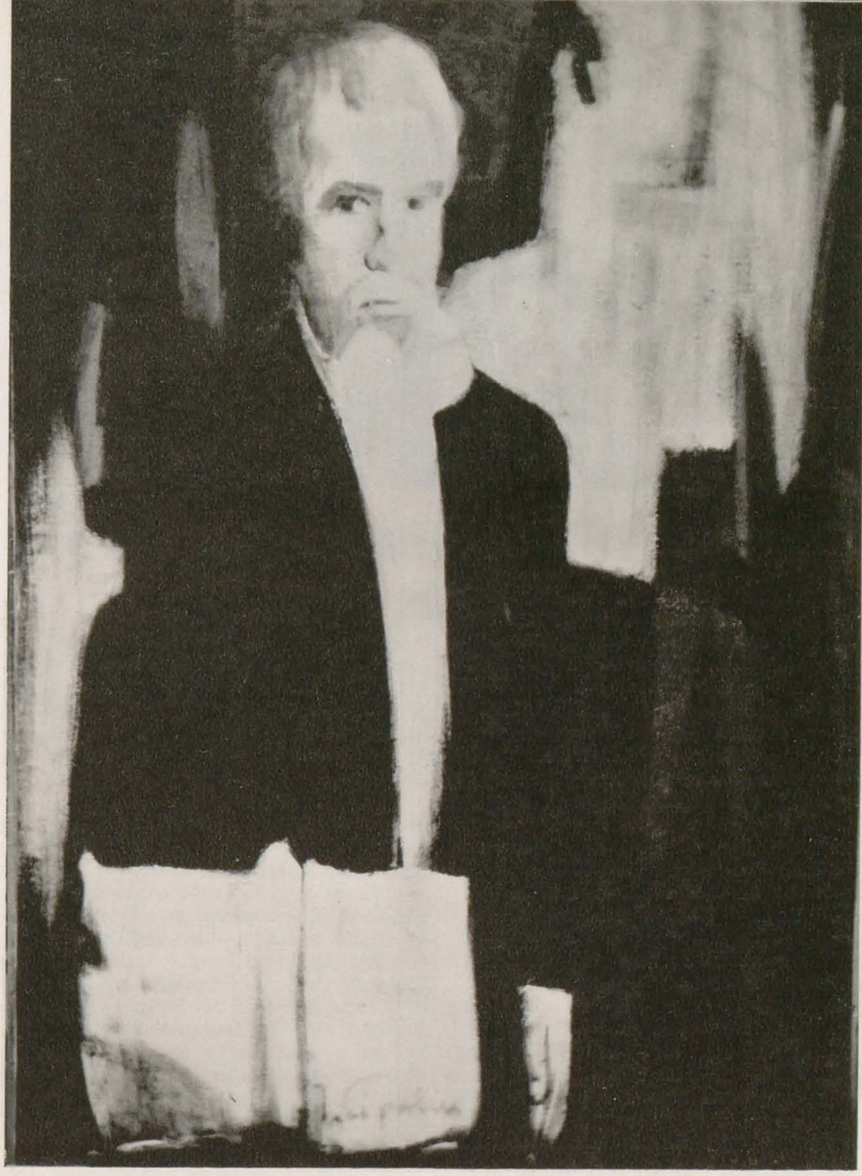
HORIA HORȘIA

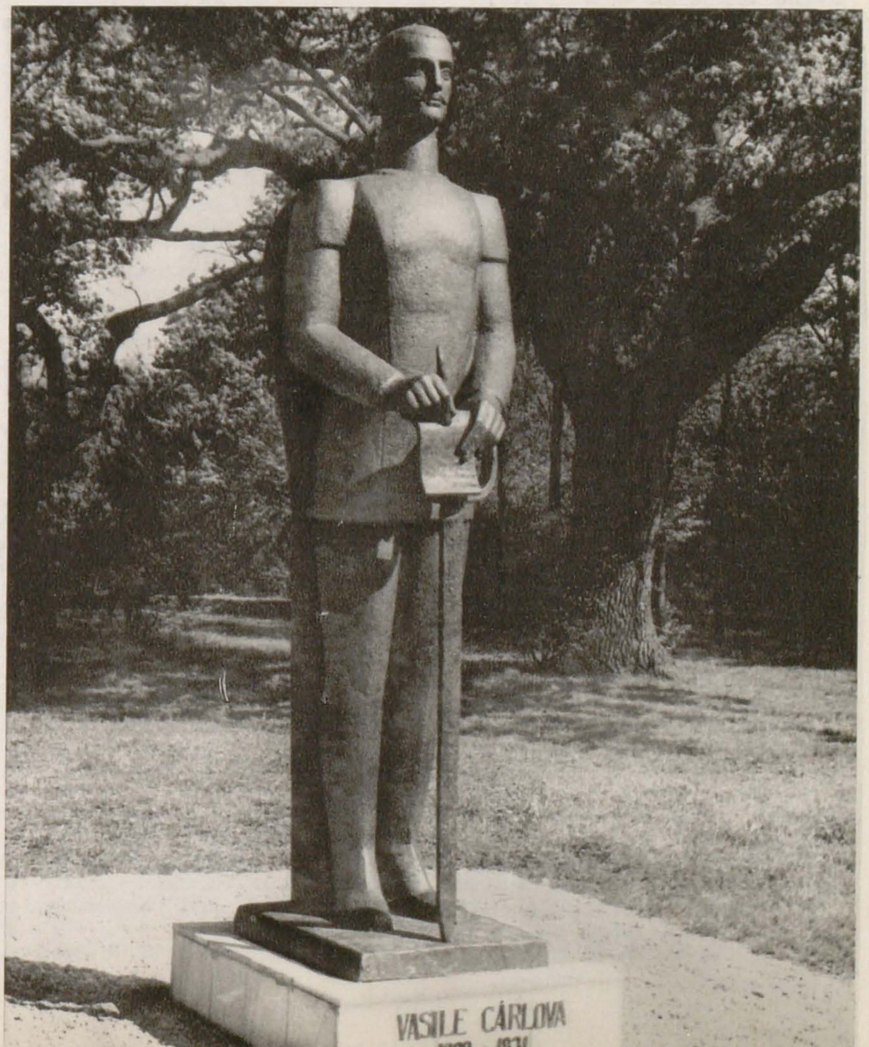
În ilustrație stînga:
1. *GHEORGHE STOICA: Natură moartă*
2. *IOAN NICHITA RUSU: Alfabetizare*
3. *NICOLAE IONESCU: Natură statică*
4. *FLORIN MENZOPOL: Compoziție*

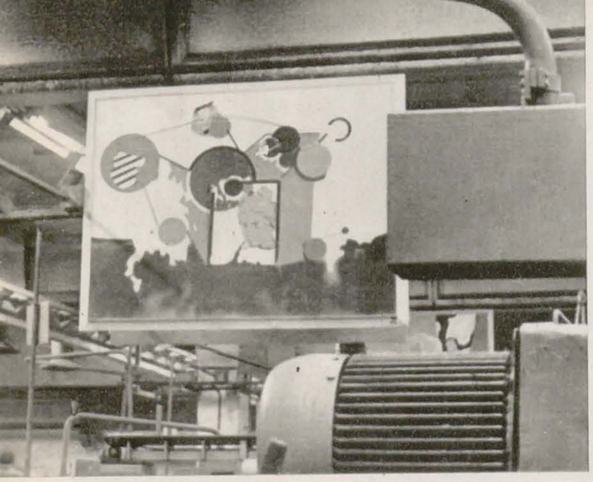
dreapta:

5. *GHEORGHE STAICU COLONEȘTI: Timotei Cipariu*
6. *GHEORGHE COMAN: Vasile Cârlova*






VASILE CÁRLOVA



La 23 iunie, s-a desfășurat la Casa de cultură din Bîrlad un simpozion teoretic avînd ca temă experimentul realizat la Uzinele *Rulmentul* din Bîrlad de Corneliu Vasilescu și Lucian Georgescu, studenți ai Institutului de arte plastice din București, în domeniul estetizării mediului de muncă. Au participat Iulian Crețu, directorul Institutului de Creație Industrială și Estetica Producției, Cătălin Mamali, psiholog, Emil Harnagea, medic, Alexandra Titu, critic de artă, cei doi inițiatori ai acțiunii și profesorul universitar Marcel Breazu, șeful catedrei de estetică a Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu ». De asemenea, în legătură cu această temă, la Vaslui a avut loc o întîlnire cu cadre de conducere din principalele unități industriale din județ. Menționăm că aceste acțiuni fac parte din cadrul mai larg al manifestărilor inițiate sub titlul *Artă și industrie* de către Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », Institutul de Creație Industrială și Estetica Producției, Comitetul Județean pentru Cultură și Educație Socialistă Vaslui, Academia de Științe Economice.

Dat fiind interesul pe care-l prezintă problema intervenției artistice în organizarea estetică a mediului de muncă, publicăm observațiile psihologului Cătălin Mamali cu privire la experiența de la Bîrlad.

CONSIDERAȚII PSIHO-SOCIALE ASUPRA UNEI EXPERIENȚE VIZUALE

Experiența cotidiană, diferite studii și cercetări de psihologie, estetică industrială, sociologie, ergonomie, fiziologie etc., au demonstrat că randamentul și comportamentul în muncă nu sînt dependente numai de condițiile strict tehnice ale muncii, ci și de o gamă largă de factori « extraproductivi ». Mărimea și structura timpului liber, alegerea și dispunerea culorilor în spațiul de muncă, relațiile afective dintre membrii colectivului, aspectul estetic al uneltelor lor de muncă, dispoziția psihică a oamenilor etc., sînt numai cîteva dintre elementele « extraproductive » ale muncii care pot, însă, stimula sau frîna activitatea productivă.

Este știut faptul că în societatea modernă, datorită creșterii ponderii mediului construit — în raport cu cel natural — s-a mărit și impactul spațiului construit asupra personalității umane. În același timp, au crescut foarte mult și posibilitățile omului de a modifica mediul. În mare parte această capacitate se datorește designului. « Tocmai prin design — spune Buckminster Fuller — a ajuns omul la capacitatea prezentă de manipulare a mediului » [1].

În acest proces de reevaluare continuă a raportului dintre om și spațiul construit, proces în care omul se vede din ce în ce mai frecvent obligat să găsească mijloace de adaptare la propriile sale creații, interdependența dintre om și factorii fizici ai locului de muncă nu mai poate fi lăsată la voia întîmplării sau a empirismului îngust. Astfel, găsirea unor corespondențe între anumite elemente fizice ale locului de muncă (culoare, dispunere în spațiu, forme, iluminat, fond sonor, armonia ansamblului etc.) și comportamentul celor care-și desfășoară activitatea în spațiul respectiv poate duce treptat la crearea controlată a unei ambianțe optime de muncă.

Pentru a exemplifica cît de puternică poate fi influența factorilor din spațiul de muncă (de exemplu, culoarea) asupra stării psihice și randamentului în muncă, ne vom referi la două cazuri redate de M. Déribéré [2]. Într-o uzină scoțiană care fabrica pile electrice uscate, culoare predominantă era negrul, fapt ce crea o atmosferă deprimantă. Uzina a adoptat un verde pastel pentru baza pereților, galben pentru partea superioară a acestora și un galben foarte puternic pentru plafoane și grinzi. De remarcat că în perioada următoare producția a crescut cu 20%, fără a fi făcute alte schimbări în uzină. Într-o altă uzină, folosirea nefericită a unui verde cu dungi negre pentru pereți și mașini a avut un efect negativ: producerea unor dureri de cap și stări de depresiune la membrii secției respective.

Aceste intervenții într-un *mediu dat*, care nu privesc mediul fizic de muncă încă din perioada de proiectare a acestuia, așa cum se tinde în estetica industrială modernă, deși puțin spectaculoase prin amploare, sînt deosebit de importante datorită: a) cîmpului lor larg de aplicații, în diferite medii de muncă care cer astfel de acțiuni; b) efectelor pe care le pot avea aceste ameliorări asupra personalului care le resimte prin raportări explicite sau implicite la vechea atmosferă pe care o degajă ambianța fizică anterioară.

Credem că experimentul realizat de Corneliu Vasilescu și Lucian Georgescu la Uzinele *Rulmentul* din Bîrlad se încadrează tocmai în tentativele de ameliorare a unui mediu dat, dar avînd cîteva elemente specifice care-i definesc o structură și semnificație proprie.

Din elementele specifice ale acestui experiment menționăm:

1. Crearea intenționată a unui număr de 20 panouri (fiecare avînd dimensiuni de 1,50×2 m) plastice pentru *un anumit loc determinat de muncă*.
2. Realizarea panourilor a avut ca punct de referință (poate și de inspirație) secția respectivă.
3. Realizatorii acestui experiment au beneficiat de o *percepere* a uzinei din « *interior* », datorită faptului că unul din ei (C. Vasilescu) a lucrat o perioadă îndelungată în această uzină, cu cîțiva ani în urmă.
4. Panourile au fost montate în așa fel încît să creeze un *microclimat* în secția respectivă.
5. Modificarea estetică a locului de muncă a fost realizată prin *introducerea unor noi obiecte* și *nu* prin *refacerea celor existente*. Aceasta a schimbat total spațiul perceptiv al atelierului.
6. Specificul experimentului realizat pentru a evita « atmosfera de expoziție », creează o *interferență* între perceperea panourilor ca elemente integrate în spațiul de muncă și perceperea lor ca « tablouri ».

De la bun început vrem să menționăm că o astfel de intervenție trebuie înțeleasă ca o experiență totalitară ale cărei efecte pot fi determinate numai în timp.

Pentru a putea urmări, într-un mod mai complex și mai obiectiv, reacția celor care lucrează în microclimatul creat, experimentul estetic a fost dublat de o cercetare tip panel [3], care a permis surprinderea unor atitudini ale membrilor secției față de diferiți factori de mediu înaintea amplasării panourilor cît și după amplasarea lor în secție.

Cercetarea s-a folosit de două chestionare și a cunoscut, pînă în prezent, trei etape:

1. *Înainte de montarea panourilor* (ianuarie 1973) a fost sondat un eșantion reprezentativ de două sute de muncitori care lucrează în întreaga secție, printr-un chestionar care alături de variabile de bază (sex, vîrstă, vechime în uzină, profesiune, școlarizare etc.) a cuprins întrebări privind satisfacția sau insatisfacția subiecților în raport cu diferite elemente ale mediului fizic (culoare, zgomot, temperatură, curățenie etc.), preferințele lor față de culori și întrebări privind preocupările lor de ordin cultural-artistic. Tot în această perioadă a fost aplicat un grup de plăci colorate pentru determinarea capacității subiecților de ordonare cromatică armonioasă a acestora. Această probă a fost realizată de dr. Dan Cristian Popescu.
2. După montarea panourilor (12 februarie 1973), într-un interval de timp de trei săptămîni, a fost reaplicat primul chestionar care a fost completat cu întrebări referitoare la panourile expuse.
3. La un interval de 70 de zile de la montarea panourilor, a fost reaplicat chestionarul complet pe aceiași subiecți, pentru a surprinde modificările survenite în acest răstimp. În același timp cercetarea prevede și aplicarea unui test de personalitate.

Din datele culese pînă în prezent, a căror prelucrare completă nu a fost realizată încă, distingem cîteva concluzii preliminare:

1. Amplasarea panourilor a reușit să *personalizeze* locul de muncă în care s-a creat acest microclimat. Personalizarea locului de muncă prin culoare este un fenomen general cunoscut în estetica industrială (Jean Bossard) [4] ca avînd în general un rol stimulativ.
2. Efectul panourilor cel mai frecvent menționat de către subiecți a fost cel al « creării unei atmosfere plăcute ». În același timp subiecții au mai menționat frecvent rolul panourilor în destinderea membrilor atelierului și în stimularea inventivității acestora. Printre efectele negative, cel mai des menționat a fost « distrag atenția de la lucru ». Subliniem că intensitatea acestui efect (care este mult mai redusă decît a celor pozitive) a scăzut în intervalul de timp dintre cea de a doua și cea de a treia chestionare.
3. În perceperea panourilor a apărut o anumită stare de ambiguitate, datorită considerării lor cînd ca obiecte menite să restructureze cîmpul vizual din secții, cînd ca « tablouri » pentru o expoziție la locul de muncă. Această percepere a *funcției lor* a structurat atitudinea subiecților cînd în raport cu semnificația panourilor (care în multe cazuri li se părea greu de descifrat), cînd în raport cu valoarea lor de *modificatori* ai ambianței fizice (pe care o acceptau și apreciau).

Desigur, acestea sînt numai cîteva din efectele sesizate pînă în această perioadă a desfășurării experimentului. Noi nu ne-am referit la efectele secundare pe care acest experiment le poate avea în planul relațiilor interpersonale sau în plan educativ. În desfășurarea experimentelor de estetică industrială, alături de problemele rezolvate prin design, trebuie urmărite — cum spune Emilio Ambasz « fenomenele care se nasc în urma acestor creații » [5].

În urma acestui experiment rămîn cîteva probleme deschise [6] privind parametrii în funcție de care astfel de panouri vor trebui concepute și realizate: Prin ce căi și metode se va obține informația necesară determinării acestor parametri? Care sînt mijloacele optime de permanentizare a acestor acțiuni? Studiul realizat de noi tocmai pentru surprinderea implicațiilor psiho-sociale de intervenții plastice de la Uzinele *Rulmentul* din Bîrlad, secția de rectificare, a pus în evidență și posibilitățile de întărire (stimulare și recompensă) a acestor acțiuni. Credem că în viitor proiectarea unui astfel de experiment trebuie să demareze prin culegerea exactă a unor date referitoare la condițiile economice, tehnice, fizice, psihologice, sociale, ale locului respectiv de muncă, care să fie traduse în indicatori operaționali în funcție de care trebuie să fie concepută și realizată asemenea intervenție. **CĂTĂLIN MAMALI**

---

[1] Fuller B., *Ideas and Integrities*, Collier Books, New York, 1971, p. 189.

[2] Déribéré M., *La couleur dans les activités humaines*, Paris, Dunod, 1950, pag. 115.

[3] Tehnica panel cere aplicarea aceluiași instrument pe același lot de subiecți la diferite intervale de timp pentru a surprinde modificările petrecute în unitatea de timp de factorul experimental introdus în situație. « Cel mai important lucru într-un studiu panel — spune P. Lazarsfeld — este capacitatea noastră de a determina exact care sînt oamenii care se schimbă ». P. Lazarsfeld, în « The Use of Panels in Social Research », în vol. « Continuities in the Language of Social Research ». Ed. P. Lazarsfeld, Ann K. Pasanella, M. Rosenberg, The Free Press, New York, 1972, p. 331.

[4] Bossard Jean, « Formes industrielles, l'ésthétique et le produit » Cahier IDEE, no. 2, Dunod, Paris, pp. 47—48.

[5] Ambasz Emilio, « Achievements and Problems of Italian Design ». The Museum of Modern Art, 1972, New York, p. 11.

[6] O parte din aceste probleme vor fi reluate cînd prelucrarea completă a datelor care se efectuează în cadrul Centrului de cercetări pentru problemele tineretului va fi realizată.